ہندوستانی جمالیات حصہ ۷

شکیل الرحمن

فہرست

تین : فنِ تعمیر ...شیو شکتی کے تحرک کا آہنگ

ہندوستانی عمارتوں کی تاریخ ہنوز ماضی کی تاریکیوں میں پوشیدہ ہے اور اکثر جانے پہچانے علاقوں مثلاً اجودھیا ، قنوج ، متھرا، ویشالی ، پاٹلی پتر، راجگیر وغیرہ میں قدیم ترین عمارتیں اس طرح دفن ہیں کہ اُن کی چھوٹی بڑی صورتیں تو نظر آتی ہیں عمارت سازی کے شعور و عمل کی مکمّل تصویر سامنے نہیں آتی۔

وادیِ سندھ میں فنِ تعمیر کا کوئی ایسا نمونہ نہیں ملتا کہ جس سے اس فن کی قدیم ترین تاریخ پر بہتر روشنی پڑے۔ دراصل تیسری صدی قبل مسیح سے ہندوستان میں عمارت سازی کی تاریخ کے کچھ واضح نقوش ملتے ہیں۔ جب اشوک نے 'استوپ' نصب کئے، اسی عہد کے استوپ، اور ستون اور خانقاہیں اور پتھروں پر بنے ہوئے نقوش ابتدائی تخلیقی صورتوں کو پیش کرتے ہیں۔ پچھلے تجربوں کو بھی کسی حد تک ان کے تعلق سے سمجھا جا سکتا ہے۔ بلا شبہ اشوک کے عہد میں فنِ تعمیر کی ایک نئی روایت قائم ہوتی ہے۔ موہنجوداڑو اور ہڑپّا کے کھنڈروں اور ملک میں جا بجا لکڑی اور مٹی کی مدد سے تعمیر شدہ مکانوں کے قدیم ترین آثاروں سے ''موریا عہد'' کی نئی روایت کی پہچان کسی قدر ہو جاتی ہے۔ سندھ اور راوی کے کنارے موہنجوڈارو اور ہڑپّا میں کچی اینٹ کی دیواروں اور میناروں سے قدیم ترین فکر و نظر کی ایک ہلکی سی تصویر یقیناً ابھرتی ہے۔ خط مستقیم اور عمودی صورتوں سے دلچسپی کا اظہار ملتا ہے۔ بلندی کی جانب بڑھنے کا بھی احساس موجود ہے اور دائروں اور متدیر صورتوں کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ وادیِ سندھ کے یہ آثار صدیوں کے تجربوں کا نچوڑ ہیں۔ زینت و آرائش کے نقوش صنائع ہو چکے ہیں۔ اس لئے قدیم ترین قبیلوں کی جمالیات کی مکمّل تصویر سامنے نہیں آتی۔ عمودی صورتوں اور 'بلندی' کی طرف بڑھنے کے احساس اور دائروں اور متدیر

صورتوں سے ان کی جمالیاتی حِس کو کسی حد تک سمجھا جا سکتا ہے۔

ترمُکھّی کی دریافت (وادیِ سندھ) سے مذہبی رجحان اور تخلیقی فکر کی آمیزش کی پہچان ہوتی ہے۔ ’’سرجان مارشل‘‘ نے جسے ’’اصل شیو‘‘ کہا ہے، وہ یوگی کی طرح آسن جمائے بیٹھا ہے جو باطنی پرواز کی طرف ایک مکمّل اشارہ ہے۔ ما بعد الطبعیاتی فکر سے جمالیاتی آسودگی کا پتہ چلتا ہے۔ گھٹنوں پر جسم کے بوجھ سے تمام غم کو سمیٹ لینے کا رجحان متاثر کرتا ہے اور المیے کا حسن وہاں نظر آتا ہے۔ جہاں اس بوجھ سے جھک کر ٹانگیں دوہری ہو گئیں ہیں اور ایڑیوں کے مِل جانے سے پاؤں کے پنجے اوپر تو اٹھ گئے ہیں۔ گردن میں مثلث نما مالاؤں اور تین بڑے اور آٹھ چھوٹے کڑوں سے آرائش و زیبائش کا بھی ہلکا سا علم ہوتا ہے۔ ’’لنگ پرستی‘‘ سے جنس کے تقدس اور ساری کائنات کو ایک علامت میں دیکھنے اور سر چشمے حیات کو پانے کا رجحان متاثر کرتا ہے۔ عظیم ماں کا قدیم حسّی تصور بھی موجود ہے۔ درختوں اور جانوروں کی عبادت کا ثبوت بھی ملتا ہے۔ ہر جگہ سادگی کا حسن اور سادگی کا جلوہ ہے۔ مٹی کے برتن، کمروں اور دیواروں کی بناوٹ ، تانبے کے اوزار، زیورات ، قبریں تعویذیں پتھروں سے تراشے ہوئے پیکر — سب اپنی سادگی کے حُسن سے متاثر کرتے ہیں۔ جان مارشل نے ’’رقاصہ کے پیکر ‘‘ کے متعلق یہ کہہ کر اس کے سکوت میں حرکت ہے، پوری تہذیب کی جمالیات کی طرف ایک معنی خیز اشارہ کیا ہے۔

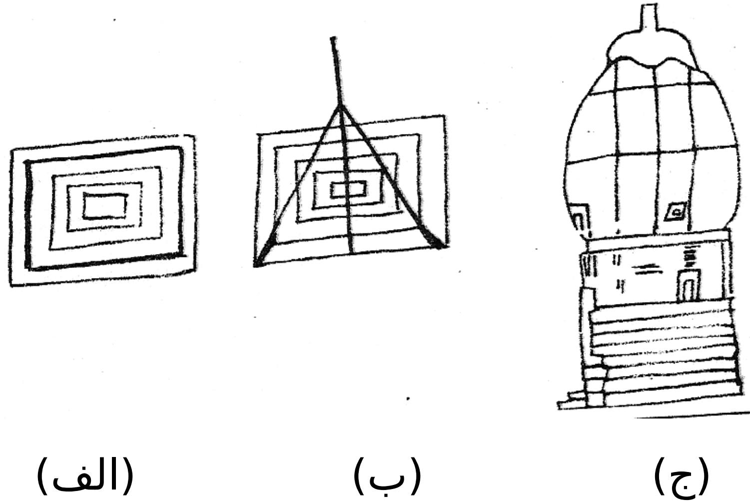
ابتداء سے ہندوستانی فنونِ لطیفہ میں مختلف قوموں اور نسلوں کا خونِ جگر شامل رہا ہے۔ تہذیبی اور تمدنی آمیزش کی تاریخ ماضی کی تاریکیوں میں چھپی ہوئی ہے۔ فنِ تعمیر اور فنِ مجسمہ سازی میں بھی مختلف قوموں، نسلوں اور قبیلوں کی فکر و نظر کی روشنی ہے۔ لٰذا خالص آریائی یا خالص دراوڑی یا خالص بدھ جمالیات کا کوئی تصوّر پیدا نہیں ہوسکتا۔ البتہ یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ کہیں دراوڑی فکر و نظر اور صنّاعی حاوی ہے۔ کہیں آریائی زاویہ نگاہ پھیلا ہوا ہے اور آریائی جمالیاتی حُسن زیادہ واضح اور بیدار ہے ——اور

کہیں بدھ افکار و خیالات کی روشنی زیادہ شدّت سے پھیلی ہوئی ہے۔ اور اس روشنی کے جلوے زیادہ جاذِب نظر ہیں۔ ہندوستانی تہذیب کا یہ عظیم جلوہ فنونِ لطیفہ کا بھی جلوہ ہے۔ افکار و خیالات اور حساس اور متحرک مذہبی، اور مابعد الطبعیاتی تجربوں کی روایات ایک دوسرے میں جذب ہیں اور ہر دَور میں حساس فنکاروں نے ان روایات کے جادو کو اپنے تجربوں کا جادو بنایا ہے۔ آسٹرو لائڈ، منگول اور آلپنائڈ نسلوں کے تجربوں سے منگولی، دراوڑ، ترکی، ایرانی، ہندی آریاتی، سیتھی دراوڑ اور آریائی دراوڑ عورتوں کا رشتہ جڑا ہوا ہے۔ قدیم ترین فنی نمونوں میں صدیوں کے تجربوں کے پُر اسرار سفر کی پہچان ہو جاتی ہے۔ دراوڑ اور آریائی قوموں کے درمیان ’’دیوس‘‘ قوم بھی اپنی چند امتیازی خصوصیتوں کے ساتھ نمایاں نظر آتی ہے۔ رِگ وید میں اس کا ذکر ملتا ہے۔ ’داس‘ یا ’دسیو‘ کون تھے؟ آریوں سے ان کی جنگ ہوئی تھی یا نہیں؟ آریوں نے جنہیں غلام بنایا تھا اور غلام کیا کیا وہ ’داس‘ یا ’دسیو‘ تھے؟ ان تمام باتوں سے قطع نظر اگر ہم بانکورا کے قریب باہولارا کے مندر پر نظر رکھیں تو ’دیوس‘ قوم کے تجربوں کی انفرادیت کسی نہ کسی صورت میں محسوس کرسکتے ہیں۔ یہ قوم بلاشبہ جنگل کی تہذیب کے تجربوں کو لے کر میدانی علاقوں میں آئی تھی اور جنگلوں سے اس کا رشتہ ٹوٹا نہیں تھا۔ سانپ اور درخت کی بنیاد رکھنے والی اوّلین قوموں یا نسلوں میں اس قوم کی حیثیت بلا شبہ ایک علامت کی ہے۔ ہندوستان کے علاوہ تبّت، برما، سیا، چین اور لنکا میں اس قوم کی نسلیں آباد تھیں۔ اور دلچسپ بات یہ ہے کہ بدھ ازم کو ان تمام علاقوں میں اسی قوم اور اس قوم کے قبیلوں نے زیادہ شدّت سے قبول کیا ہے۔ گونڈ، منڈا، اڑاؤں، کول، سنتھال ، بھیل ناٹا وغیرہ اسی قوم کے رشتے سے پہچانے جاتے ہیں۔ باہو لارا کے مندر میں اس قوم کی فکر و نظر کا عکس ملتاا اور ہندوستان کی جمالیاتی صورتوں اور علامتوں کی پہچان ہوتی ہے۔ مربع (SQUARE) ان کی جمالیاتی فکر کا کینوس‘‘ ہے۔ مربعوں کے اندر اور باہر اسی نشان کی تکرار ہوتی ہے۔ ۱۔ اور عمودی لکیر (PERPENDICULAR LINE) علامت کی صورت اُبھرتی ہے۔ ۲۔ جس کے ساتھ

انحنائی انداز (CURVILINEAR) بھی موجود ہوتا ہے۔ عمودی لکیر کی خمیدگی بھی اکثر توجّہ طلب بن جاتی ہے۔ ۳؎

دائرہ (CIRCLE) کی طرح مربّع (SQUARE) بھی ایک انتہائی قدیم حسی علامت ہے کہ جس کا گہرا رشتہ زمین سے بھی ہے اور مذہبی فکر اور رجحان سے بھی، مشرقی ما بعد الطبعیاتی فکر اور عبادت گاہوں میں اس کی اہمیت سے ہم واقف ہیں۔ آج بھی عبادت گاہوں اور گھروں میں یہ صورت کسی نہ کسی طرح برقرار ہے۔ دیواروں پر مربع کے اندر فنکاری کے عمدہ نمونے ملتے ہیں۔ جنگل کی تہذیب میں جادو ٹونے اور روحوں کو بلانے کے لئے ان چار لکیروں کی بڑی اہمیت رہی ہے۔ آج بھی اکثر قبیلوں میں یہ رواج ہے کہ شادی بیاہ کے موقعوں پر مقدس مربع کے اندر رنگ آمیزی کی جاتی ہے۔ اپنے مذاق کے مطابق اُسے سجایا جاتا ہے۔ منتر پڑھ کر اس کی چار لکیریں کھینچی جاتی ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ ان کے اندر مقدس دیوی دیوتا اور گزرے ہوئے عزیز بزرگوں کی روحیں آتی ہیں اور نئے شادی شدہ جوڑے کو آشیرواد دیتی ہیں۔ ’’مربع‘‘ میں تقدس کا احساس ہمیشہ رہتا ہے۔ ابتدائی ہندوستانی مندروں کی بنیاد عموماً مربع کی شکل میں ہے۔ اس کے اوپر کے حصّے بھی اسی شکل کے ہیں۔ یہ زمین سے گہرے رشتے کا لاشعوری احساس بھی ہے۔ بنیاد کی مضبوطی اور اس کے استحکام کے احساس کے بعد ہی اُوپر اُٹھنے کی آرزو ’’عمود‘‘ کی صورت جلوہ گر ہوتی ہے۔ اس بھو یا بھاؤ پر غور فرمائیے تو لا شعور کے پُر اسرارِ جمالیاتی آہنگ کا بھی احساس ہو گا، اور اس کے بعد ہی ’روپ‘ یا ’صورت‘ میں جذب ہیجان انگیز جذباتی کیفیتوں اور تجربوں کے بہاؤ کی جمالیاتی جہتیں اُجاگر ہوں گی۔ سکوت میں مترنم حرکت کا ایسا ہر تجربہ اپنا تجربہ بن جاتا ہے۔ ایڈلر کے کھیل کی جبلّت، یا کھیل کی لہر یا ترنگ (PLAY IMPULSE) کی معنویت فنونِ لطیفہ کے ایسے ہی ابتدائی تجربوں میں کسی حد تک کھلتی ہے۔ ’مربع ’’کل زندگی‘‘ یا کل کائنات کو دیکھنے کا آئینہ بھی ہے۔ قدیم ترین تصویروں میں لکیروں اور پیکروں کی ترتیب میں یہ صورت زیادہ ابھری ہوئی ملتی ہے۔ سی، جی یونگ نے منڈلوں (MANDALAS) پر گفتگو کرتے ہوئے انسان کے

اس حسی پیکر کو بڑی اہمیت دی ہے، اور کہا ہے کہ دائروں کی طرح مربعوں نے بھی ابتدائی زندگی سے پوری کائنات کو گرفت میں لینے کی آرزو کی علامتی تکمیل کی ہے اور ان کا اندرونی حصّہ لا محدودیت کا احساس بخشتا ہے۔



(الف) (ب) (ج)

۱۔ دیکھیے خاکہ (الف)

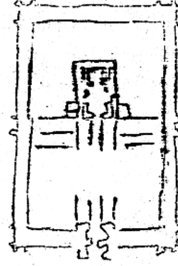
۲۔ دیکھیے خاکہ (ب)

۳۔ دیکھئے خاکہ (ج)

جمالیاتی علامت تو وہی ہے جو احساساتی، تخیّلی اور وجدانی سطح کو شے کے تعلّق سے اس قدر بلند کر دے کہ موضوع اور صورت کو ایک دوسرے سے علیٰحدہ کر کے دیکھنے کی کوئی منزل نہ آئے، دونوں کی لطیف آمیزش اور ہم آہنگی مختلف نوری جہتوں سے بصیرت اور جمالیاتی مسرت اور آسودگی عطا کرے۔

بلا شبہ ایسے کینوس کا تعلق ’تیبوز‘ سے ہے اور اس کے پیچھے اس کا توتمی کردار (TOTEMATIC CHARACTER) بھی موجود ہے۔ ’تیبو‘ کی بنیادی خصوصیت کی طرف اشارہ کرتے ہوئے WOUNDT نے کہا تھا کہ دیوتاؤں اور فوق الفطری عناصر کی بے پناہ قوت پر اعتماد نے اشیاء کے اندر ان

کہ پُر اسرار تحرک کا احساس دیا تھا۔ خوف اور ’حیرت‘ اور اپنی طاقت کو فوق الفطری قوت سے وابستہ کرنے کی آرزو نے ایسی صورتوں کی تخلیق کی۔ کائنات کی پُر اسرار قوت کے گرد لکیریں کھینچ کر انہیں قریب تر کرنے کی خواہش غیر معمولی ہے۔ دائرہ، مربع، یا مثلث، یہ سب خوب اور حیرت اور قوتوں کی تسخیر کی آرزو کے آئینے ہیں، گرفت میں لینے کے بعد ایک طرف دیوتاؤں اور فوق الفطری عناصر کی خوشنودی کی خواہش کی تکمیل ہوتی ہے اور دوسری طرف خود اپنی ذات کو مرکزی حیثیت دے کر نفسیاتی اور جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی ہے۔



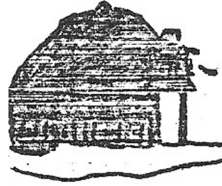
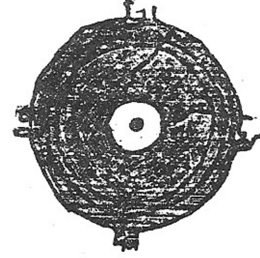
مارتند (کشمیر) کا تخیل
اور اس کا خاکہ

کو نارک مندر کے ایک
حصّے کا تخیل اور خاکہ

مربعوں کا جمال

ابتدائی مندروں کی تعمیر میں جنگلوں کا تجربہ ملتا ہے۔ درختوں کی اُٹھان اور ان کی گنجان صورت ملتی ہے۔ سانپ کا تحرک ملتا ہے، درخت اور سانپ دونوں قدیم قبیلوں میں مرکزی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کا تعلق جنگل کے قیمتی تجربوں سے ہے۔ خود کو درختوں اور ناگوں

سے مشخص کرنے، (IDENTIFY) کی نفسیاتی خواہش نے ان تجربوں کو
اور قیمتی بنادیا تھا۔ سانپ اور درخت دونوں، روحانی سایے، اور ’
’روحانی مددگار‘‘ کا درجہ رکھتے ہیں۔ ان کے توتمی کردار بہت واضح
ہیں۔ کچھ خاص قسم کے درختوں کی عبادت اور ان کا تحفظ آج بھی
اہمیت رکھتا ہے۔ کچھ گنجان، گھنے سایہ دار اور تحفظ کا احساس
عطا کرنے والے درختوں کا پروجسکشن قدیم تعمیروں میں ہوا ہے۔
سانپوں کی پرستش نے توتمی کردار کو واضح کرتے ہوئے خارج اور
باطن کے رشتے اور نیچے سے اُوپر اُٹھ کر

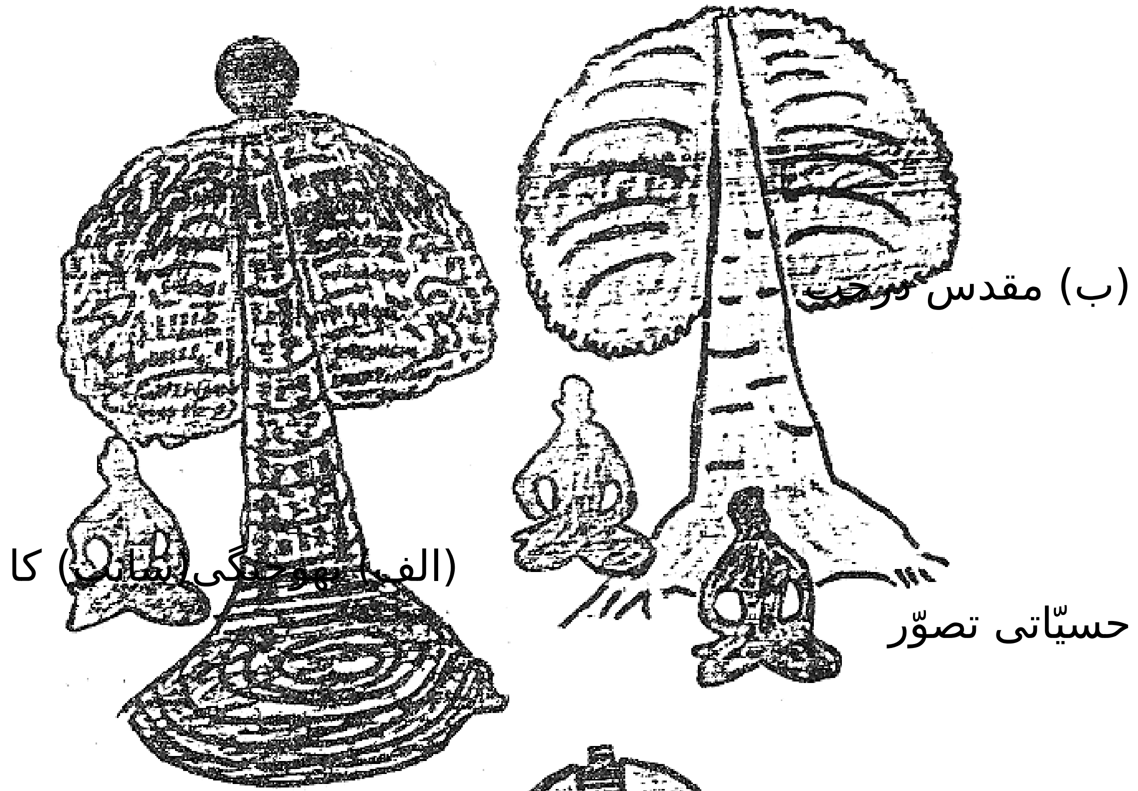



باغ غار ۳۔ تخیل اور اس کا خاکہ

مربعوں کا جمال

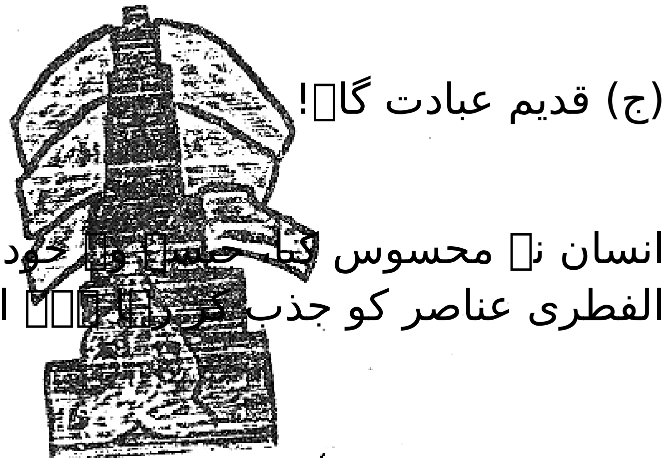
پوری کائنات کو گرفت میں لینے کی آرزو کو نمایاں کیا ہے۔ فریزر (FRAZER) نے کہا تھا کہ توتمی رشتے، خون کے رشتے سے زیادہ مضبوط ہیں۔ درختوں اور جانوروں کے توتمی کردار نے انسان کے احساس اور جذبے میں جذب ہو کر ایسا پُر اسرار سفر کیا ہے کہ ہر نسل نے اُسے اپنا قیمتی ورثہ تصور کیا ہے۔ مربعوں ، دائروں اور مثلثوں کی صورتوں کی تشکیل میں روحیتِ مظاہر (ANIMISM) نے بڑا حصّہ لیا ہے۔ مادّے میں زندگی اور حرکت ہے۔ اس کا پہلا احساس انتہائی غیر معمولی تھا۔ مادّی اشیاء میں روحوں کو محسوس کرنے کا رجحان انتہائی قدیم ہے۔ روحیتِ مظاہری سے جادو کی اہمیت کا احساس بڑھا ہے۔ فرائیڈ نے کہا ہے کہ ’’اینی میزم‘‘ (ANIMISM) کا احساس غالباً اس وقت بیدار ہوا جب قدیم انسان نے نیند اور خوابوں کی دنیا اور بیداری کے عالم پر پہلی بار غور کیا ، انسان کے سونے اور جاگنے کا عمل جاری رہتا ہے۔

نیند اور خواب دونوں موت کی کیفیتیں ہیں، اور بیداری زندگی کی
کیفیت، لہٰذا مرنے کے بعد انسان پھر جنم لیتا ہے۔ اس کا جنم ممکن
درختوں اور جانوروں کی صورتوں میں ہو اس کی روحیں کسی بھی
قالب میں ڈھل سکتی ہیں۔ قدیم ترین انسان نے جنگلوں میں پودوں
کو جنم لیتے بڑھتے اور پھر ٹوٹ کر بکھرتے اور ختم ہوتے دیکھا اور پھر
یہ دیکھا کہ پودے پھر جنم لیتے ہیں اور یہ سلسلہ قائم رہتا ہے۔
زندگی اور موت کی ان تصویروں نے ایسی پر اسرار سر گوشی کی کہ
اس کی بنیاد پر ان کے تعلق سے کئی تصورات اور فلسفیانہ نظریات نے
جنم لیا حسّی سطح پر جادو ٹونا نے مربعوں، مثلثوں اور دائروں میں ان
روحوں کو گرفت میں لینے کی کوشش کی۔



(ب) مقدس درخت

(الف) بھوجنگی (نمائش) کا
حسیّاتی تصوّر



(ج) قدیم عبادت گاہ!

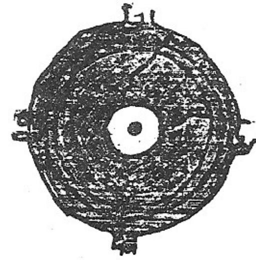
انسان نے محسوس کیا جیسے وہ خود اپنے وجود میں روحوں اور فوق
الفطری عناصر کو جذب کر رہا ہے۔ اپنی ذات کو مرکزی حیثیت دے کر

ان ’’صورتوں‘‘ میں ان سے رشتہ قائم کرتا رہا۔ روحیتِ مظاہر مذہب
نہیں بلکہ ظہور پذیر ہونے والے مذاہب کی بنیاد ہے۔ یہ سب بلا شبہ
سائیکی (PSYCHE) کی سطح پر ابتدائی نفسیاتی تجربے ہیں۔ جادو
روحیتِ مظاہر کی تکنیک کی ایک اہم ترین شاخ ہے کہ جس نے
انسانی تخیّل میں ایسے جانے کتنے خاکوں اور جانے کتنی صورتوں کی
تشکیل کی۔ ان خاکوں اور صورتوں کے اندر معنویت کا دائرہ پھیلتا گیا
اور گہرائیوں اور بلندیوں کو چھوتا گیا۔ روحیتِ مظاہر کی سطح پر
انسان خود قادرِ مطلق اور کامل اختیارات والا (OMNI POTENT) بنا رہا۔
لیکن مذہب سے وابستہ ہو کر اس نے یہ کوشش کی کہ خالق کائنات
یا دیوتاؤں کو مرکزی حیثیت دی جائے۔ اس کوشش کے باوجود اس کی
ذات علیٰحدہ نہ ہوئی۔ وہ نفسی سطح پر قدرتِ کا ملہ کے ساتھ
موجود رہا۔ مربعوں، دائروں اور مثلثوں میں خالقِ کائنات اور دیوتاؤں
کے ساتھ کل کائنات کا مرکزی نقطہ بنا رہا، اور غالباً اس کی وجہ یہ
تھی کہ ساری دنیا کے توازن کو بر قرار رکھنے کا حوصلہ بہ انتہا بلند
تھا اور خود اپنی ذات پر ایک نہ ٹوٹنے والا اعتماد تھا۔ وہ کائنات میں
خود اپنے مقام کی تلاش میں تھا، اور نفسیاتی طور پر اس نے یہ مقام
حاصل کر لیا تھا۔

مربع، دائرہ اور مثلث وغیرہ آئینے ہیں جو انسان کے مرکزی نرگسی
رجحان کو بخوبی واضح کر دیتے ہیں۔ تخلیقی عمل میں ’’التباس‘‘ نے
انہیں جلوہ بنا دیا ہے۔ فنون میں شعوری اور لاشعوری عمل نے ان
صورتوں میں نئی تخلیق کا احساس اور بڑھایا۔ یہ سب تخلیقی
صورتوں کا جلوہ بن کر نرگسی شناخت (NARCISSISTIC IDENTIFICATION)
کے تخلیقی پیکر بن جاتے ہیں۔ رحمِ مادر میں واپس جانے کی لاشعوری
خواہش نے غاروں کی تعمیر میں نمایاں حصّہ لیا ہے اور علامتی
دروازوں اور راستوں کی تخلیق کی ہے۔ نرگسی تصویریت کا یہ پھیلا
ہوا تصور ہے، جس کی آبیاری میں نفسی سطح پر جذب ہو جانے اور
کُل میں گم جانے کی آرزو نے حصہ لیا ہے۔

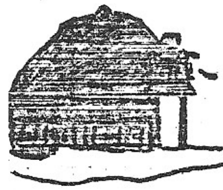
مربع، دائرہ اور مثلث وغیرہ نے انسان کی ’’سائیکی‘‘ کے عمل اور اس
کی جذباتی زندگی کو علامتوں کی صورتوں میں سمجھایا ہے۔ انسان

کے پھیلے ہوئے وسیع تر انتہائی گہرے لاشعور، اور نسلی لاشعور نے تخلیقی صورتوں کی تخلیق میں نمایاں حصہ لیا ہے، نرگسی ذہن اسی کی دین ہے۔ اس کی جڑیں انسان کے ماضی میں گہرے طور پر پیوست ہیں۔ خوبصورت اور حسین چیزوں میں خود کو دیکھنے اور پانے کا رجحان عناصر کی نئی تخلیق اور نئی سچائیوں کی تخلیقی بازیافت میں ہمیشہ موجود رہا ہے۔ یہ ’’صورتیں ‘‘ تخلیقی ذہن کے لئے وہی حیثیت رکھتی ہیں، جو اس تالاب کی تھی کہ جس میں ’نار کی سس‘ نے اپنی صورت دیکھی تھی۔ ’نرگسیت‘ پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے ABEN HEEMER— نے اپنے ایک مقالے میں انتہائی معنی خیز اشارہ کیا ہے۔ جس کی روشنی میں اس اہم سچائی کو ایک اہم ترین جہت ملتی ہے۔ اس نے کہا ہے کہ ’نار کی سس‘ نے اپنی ذات سے محبت کی تھی اور یہ محبت دراصل اپنے عہد کے انتشار اور اپنے دَور کی کشمکش سے الگ ہو کر ایسے زمانے کی دریافت کی تمنّا تھی کہ جہاں وقت کا میکانکی! ٹوٹ کر بکھر جائے! تصوّر انسان مربعوں، دائروں اور مثلثوں کے اندر جس قدر داخل ہوا، اس نے خود کو تجسس کا پیکر پایا۔ اور اپنی ذات کو پھیلتے ہوئے دیکھا، زماں و مکاں، کی زنجیریں ٹوٹتی ہوئی محسوس ہوئیں، یہ سارے اشکال اپنے جسم اور اپنے باطن کی تصاویر بن کر اُبھرے۔



(الف)

سانچی کے استوپ کا تخیل کی صورت اوراس کا بنیادی خاکہ



(ب)

سانچی کے استوپ

ریاضیاتی اور ہندی سچائیاں ، خارجی دنیا میں ہوتی ہیں ، جنہیں انسان نے دریافت کیا ہے اور ’خارجی دنیا‘ میں وحدت کو جب نفسی ان

کا عمل جاری رہا ہے یا یہ انسان کی ایجادات ہیں؟ ریاضیاتی اور ہندی حقیقت انسان سے علیٰحدہ اپنا وجود رکھتی ہے یا یہ انسان کے نظام اعصابی 'یا نروس سسٹم' کا ایک عمل ہے؟ — اس موضوع پر دنیا کے کئی علماء نے اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ مادام میری شمرولِ (MARY SOMERVILLE) (انگلستان ۱۷۸۰ء ۱۸۷۲ء ایڈورڈ ایورٹ (EDWARD EVERETT) امریکہ اور جی ایچ ہارڈی (G. A. HARDY) (انگلستان) نے واضح طور پر کہا ہے کہ یہ سچائیاں انسان کے اندر ہیں۔ ان کا تعلق انسان کے ذہن اور اس کے نروس سسٹم سے ہے۔ مادام سمرویل نے یہ کہا تھا کہ قدیم ترین انسان نے مختلف قوتوں کی سطح کی دریافت پر یکجا کرنے کی کوشش کی، اسی وقت ریاضیاتی اور ہند سی سچّائی کا احساس پہلی بار شدّت سے ہوا۔ ایڈورڈ ایورٹ نے کہا کہ خالص ریاضیات میں ہم مطلق اور حقیقی سچائیوں پر غور کرتے ہیں جو انسان کے ذہن میں ہوتی ہیں۔ جی۔ ایچ ہارڈی۔نے A MATHEMATICIAN'S APOLOGY میں لکھا ہے کہ میں سمجھتا ہوں کہ ریاضیاتی اور ہندسی حقیقتیں اگرچہ ہم سے باہر رہتی ہیں، اور ہم انہیں دریافت کرتے ہیں، انہیں دیکھتے ہیں، لیکن مسئلوں کو ہم ثابت کرتے ہیں، ان کا تعلق ذہن اور مشاہدوں سے ہے۔[1] فوق الفطری سچائیوں کو ہم کسی حد تک انسان کے ذہن سے باہر کا معاملہ تصوّر کرسکتے ہیں؟ جس طرح منفی، ایک حقیقت ہے اسی طرح فوق الفطری کردار بھی حقیقت ہیں، یہ عجیب بات ہے کہ ہم حقیقت کو صرف خارجی دنیا کے تعلق سے پہچانتے ہیں، ریاضیاتی اور ہند سی سچائیاں اس تہذیبی اور تمدنی روایات میں ہوتی جن میں انسان جنم لیتا ہے اور تہذیبی اور تمدنی روایات صرف خارجی پن بلکہ داخلی اور باطنی

---

[1] اس سلسلہ میں مندرجہ ذیل مقالہ توجّہ طلب ہیں:-

GEOMETRY WITH AXIOM CONTRADICTORY TO EUCLID'S PARALLEL AXIOM BY LOBATCHOVSKY THE GEOMETRIC LAW OF DUALITY BY ONCELET INTRODUCTION OF DECIMAL POINT BY PITSCNS. (SOCIAL CHANGES BY F. OGBURN - NEW YORK, 1923)

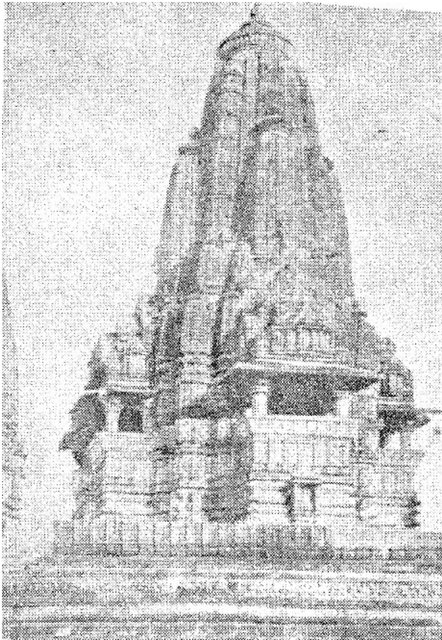
G.A. HARDY : A MATHEMATICIAN'S APOLOGY (CAMBRIDGE- 1941)

JACQUES HADAMARD : THE PSYCHOLOGY OF INVENTION IN THE MATHEMATICS - FIELD (1945)

بھی ہوتی ہیں۔ تہذیبی اور تمدنی روایات سے علیٰحدہ ریاضیاتی
تصورات کا کوئی وجود ہے اور نہ ان کی کوئی معنویت ! اور تہذیبی
اور تمدنی روایات کا کوئی تصوّر انسان، اس کے ذہن اور اس کے
’نروس سِسٹم‘ کے عمل کے بغیر پیدا نہیں ہوسکتا۔ ریاضیاتی سچائیوں
کا انسانی ذہن سے علیٰحدہ اپنا آزاد وجود ہے بھی تو ان کا انحصار اس
کے ذہن، اور اس کے نروس سسٹم ہی پر ہے۔ ان سچائیوں کی ابتدائی
صورتیں اپنے کلچر کی پیداوار ہیں۔ قدیم ترین حسی تجربوں اور ذہنی
عمل سے ان کا رشتہ ہے۔ یہ طرزِ عمل، رویّہ اور نظریہ کردار کی
رومانی اور جمالیاتی صورتوں میں بھی جلوہ گر ہوا ہے۔ یہ قدیم
نامیاتی وجود کا نتیجہ ہیں۔ صدیوں یہ سوچا گیا کہ اقلیدسی اصول
اور نظرئیے محض خارج کی تصوراتی تصویریں ہیں اور انسانی کے ذہن
سے ان کا کوئی رشتہ نہیں ہے۔ لیکن RIEMANN اور LOBATCHEWSKY کی
NON EUCLIDEAN GEOMETRIES سے یہ خیال غلط ثابت ہو گیا۔ گٹیے نے کہا
تھا کہ یقیناً ہم سے باہر کوئی طاقت ہے جو ذات یا فرد سے اندرونی
رشتہ قائم کر کے کچھ کرنے پر مجبور کرتی ہے لیکن ہم اسے
خوامخواہ پر اسرار اور روحانی کیوں کہیں؟ اس طاقت کا تعلق اپنی
مٹی اور روایات سے ہے۔ یہ طاقت تو اپنی روایات کی زمین سے پھوٹتی
ہے۔ ریاضیاتی اور ہندسی سچائیوں کو تصورات سے پہلے انسان کے
’نروس سسٹم‘ نے باہر سے اندر کھینچا اور انہیں اپنے ذہن کی مدد سے
علامتوں کی صورتیں عطا کیں، تاکہ ان سچائیوں کی معنی خیزی کا
علم دوسروں کو بھی ہو جائے۔ یہ سچائیاں، علامتوں کی صورتوں میں
بہتر اظہار کا ذریعہ بنیں! جنگل کی تہذیب کے ہمہ گیر تجربوں کے
سفر میں ان اشکال کی دریافت ہوئی ہے اور تخلیقی عمل میں ان
خاکوں نے نمایاں حصّہ لیا ہے!

کہا جاتا ہے کہ فنِ تعمیر کے پس منظر میں انسان کا جسم سب سے
زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ اس لئے کہ انسان نے اپنے جسم کے حصوں کی
طرح عمارت کی تقسیم کی ہے۔ اس سلسلے میں ’وستو دیوتا‘ کی
اساطیری کہانی کا ذکر کیا جاتا ہے، جس نے پوری کائنات کو ختم کرنا
چاہا تھا اور دیوتا اس کے جسم کے مختلف حصّوں پر سوار ہو گئے تھے

تاکہ وہ اُٹھ نہ سکے لیکن اجتماعی لاشعور ہمیں اور گہرائیوں میں لے جاتا ہے۔ قدیم تصورات اس سلسلے میں نئی جہت پیدا کرتے ہیں۔ جنگل کی تہذیب کی گہرائیوں میں شیو ازم کی جڑوں کو فراموش نہیں کرنا چاہیے اسی طرح ’یوگ‘ نے انسان کے جسم کے جن چھ خاص مرکزوں کی اہمیت بتائی ہے، اسے بھی نظر انداز نہیں کرنا چاہئیے۔ جنگل کی زندگی سے غاروں کی زندگی تک ’شیو شکتی‘ اور کنڈلی شکتی‘ کے حسی تصوّر نے قوت اور طاقت کا احساس دیا ہے۔ انسان کا تخیّل اور اس کا وجدان اور اس کی باطنیت بیدار اور متحرک ہو کر نیچے سے اوپر کی طرف جاتی ہے اور تمام جسمانی مرکزوں سے گزرتی ہوئی سرکی بلندی تک پہنچ جاتی ہے۔ ’تانتروں‘ کے سات چکروں کے پیچھے یہ قدیم حسی تصور موجود ہے۔ وسعت اور بلندی کے آرچ ٹائیپس کو اس نے شدّت سے بیدار اور متحرک کیا ہے۔ ’مکاں‘ میں باطن کے نقطے (بندو) کو پھیلانے کی خواہش کو بھی پیشِ نظر رکھنا چاہئیے۔



فن تعمیر میں شیو شکتی ،چکر، یوگ، نیچے سے اوپر

وسعت اور بلندی کے ’آرچ ٹائیپس‘ کے تحرک کی عمدہ جمالیاتی مثال۔

’شکتی‘ نیچے سے اوپر جاتی ہے — روح کی آزادی لا محدودیت سے آشنا ہو کر ان میں جذب ہو جاتی ہے۔

سات چکروں کا مجسم پیکر!

(چھتر برج مندر کھجورا ہو)
(مغربی حصّہ)

جانے اور بلندی تک پہنچنے کی خواہش، عظیم تر شعور تک جانے کی آرزو، بندو، کو پھیلانے کی تمنّا لاشعور کی لا

محدودیت کا احساس، شعور کی وضاحت (ستو) اس کا تحرک (راجیہ)، اور اظہار، (دھونی) پرکراتی کو ’وکرتی‘ (تبدیلی) کی صورت دینے کے عمل، سب کی اہمیت ہے۔ فنِ تعمیر میں یہ تمام احساس تجربوں کو معنی خیز بناتے ہیں۔ جمالیاتی احساس نے ان کے تجربوں کو نئی صورتیں عطا کی ہیں۔ آٹھویں صدی کی ابتداء سے تیرہویں صدی کے اختتام تک کے تعمیری نمونوں میں ان سچائیوں کی پہچان ہو جاتی ہے۔ عمارتیں عموماً پُر اسرار باطن اور اس کے پُر اسرار تحرک اور حسّی دائروں میں گردش کے عمل کو پیش کرتی ہیں۔

دنیا کی ابتدائی عمارتوں کی طرح اس ملک کی ابتدائی تعمیروں سے عوامی زندگی کے نقوش واضح ہوتے ہیں۔ سماجی زندگی کی کیفیتوں کا علم ہوتا ہے۔ اجتماعی طور پر وہ کس طرح رہتے تھے، ان کے عقائد کیا تھے؟ ان کے خوف اور حیرت کی کیفیتیں کیا تھیں عبادتوں کے رموز کے تئیں ان کے رویے کیا تھے؟ دیوتاؤں کو کن صورتوں میں محسوس کرتے تھے۔ محبت اور جنس کی اہمیت کیا تھی؟ تہواروں میں ان کی مسرتوں کی کیفیتوں، سرداروں اور بادشاہوں کے رہنے سہنے اور پرستش کے طریقوں، مذہبی تجربوں کی منزلوں، غرض ان تمام باتوں کا علم کسی نہ کسی طرح ہو جاتا ہے۔ تعمیرات نے ہمیشہ انسان کو تحفظ کا احساس دیا ہے، قبیلوں اور جماعتوں کی امیدوں اور خواہشوں کی پروان چڑھایا ہے، ’کلچر‘ کی حفاظت کی ہے۔ ’مکان‘ کا وجدانی تصوّر فنِ تعمیر میں پھیلا اور نکھرا ہے، انسان نے اپنے جسم کی اٹھان اور زمین پر اپنے وجود کے توازن اور معنوی تحرک اور آہنگ سے اس فن کو جلا بخشی ہے، لکڑی، پتھر اور اینٹ وغیرہ کے سہارے سماجی زندگی اور باطنی زندگی اور حسّی تصورات کا اظہار ہوتا رہا ہے۔ دنیا کی تمام عظیم عمارتوں میں اقلیدسی صورتیں انسان اور اُس کے سماج کی قدروں اور جنسی اور داخلی کیفیتوں کو کسی نہ کسی طرح سمجھاتی ہیں۔ قدیم ہندوستانیوں نے بھی اپنے باطنی ہیجانات کو عمارتوں کی صورتوں میں ڈھال دیا ہے۔ جمالیات نقطہ نظر سے فنِ تعمیر کے تجربے جو نیچے سے اوپر اٹھتے ہیں بڑی اہمیت رکھتے ہیں، نیچے سے اوپر اٹھنے اور اپنے ’چکر‘ کے دائرے کو پھیلانے اور بلندیوں تک

لے جانے اور پوری کائنات سے رشتے قائم کرنے کی بنیادی خواہش غیر معمولی ہے۔ خوبصورت تعمیریں جذباتی اور جمالیاتی آسودگی عطا کرتی ہیں، لکڑی، اینٹ اور پتھر اوپر نہیں جاتے بلکہ خود انسان کا احساسِ جلال و جمال خالق کو بلندیوں پر لے جاتا ہے، اٹھے ہوئے ستون، مینار، مندر سب انسان کے اپنے وجود کی علامتیں ہیں جو آسمانوں سے رشتے قائم کرتی ہیں۔

معاملہ صرف بلند ہونے کا بھی نہیں ہے بلکہ ’مکاں‘ کو افقتاً (HORIZONTALLY) اپنی گرفت میں لینے کا بھی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ’دائرے‘ بیضوی اشکال، مربع اور کثیر الاضلاع، صورتیں ابھری ہیں۔ ان سے گہرے جذباتی اور نفسیاتی رشتوں کا احساس ملتا ہے۔ ہندوستانی جمالیات‘‘ میں حواس اور مکاں کے اس باطنی تعلق کی اہمیت کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ جسمانی اور حسی اور جمالیاتی آسودگی اور مسرت کے لئے ایسے اشکال اور ایسی صورتوں کی تشکیل کئی لحاظ سے توجّہ طلب ہے۔ اس تحرک اور آہنگ کا رشتہ انسان کے باطن کے آہنگ اور تحرک سے ہے۔ میدانی علاقوں میں آ کر انسان نے پھیلے ہوئے آسمان کو دیکھا اور زمین و آسمان دونوں کو ایک دوسرے سے ملتے ہوئے پایا۔ محراب دار چھت یا قوسی پُر اسرار سائے کا ایک تصور، احساس اور جذبہ سے ہم آہنگ ہوا۔ گول، مدور، یا متدیر افقِ اور محراب دار چھت دونوں نے اشکال اور کثیر الاضلاع صورتوں کی تخلیق اور تشکیل میں حصّہ لیا ہے۔ اقلیدسیعلامتیں دائروں کی صورتوں میں نمودار ہوئیں۔ غالباً اس لئے بھی کہ ان دائروں میں خود کو محفوظ رکھنے کی نفسیاتی خواہش نے جنم لیا تھا۔ دائرے کی اہمیت بڑھی تو روشنی اور آگ کے گرد بیٹھنے اور ان کے گرد رقص کرنے کی خواہش پیدا ہوئی۔ دنیا کے ہر ملک میں بڑے بڑے گول پتھر چھوٹے بڑے دائروں کے ساتھ عمارتوں میں نظر آتے ہیں۔ اکثر عمارتوں سے باہر بھی نظر آتے ہیں۔ مجسموں میں ما بعد الطبعیاتی مذہبی اور گہری حسّی اور نفسیاتی فکر کے ساتھ یہ دائرے ، بیضوی اشکال اور مربعے بھی ملتے ہیں۔ غاروں اور مٹھوں میں ان کی معنی خیز صورتیں ملتی ہیں۔



’’شیو‘‘ کے مسکن کیلاش کو راون‘ اُکھاڑنے کی کوشش کرتا ہے۔

نظامِ کائنات یا کون و مکاں کی خاموشی جو میدانوں اور پہاڑوں سے
بھی زیادہ پُر اسرار ہے، مندروں میں محسوس ہونے لگی۔ ویدی آریوں
نے ان اشکال اور اس پر اسرار خاموشی کو بڑی اہمیت دی ہے۔ جسے
بدھوں نے ما بعد الطبعیاتی افکار و خیالات کے پر اسرار پس منظر میں
شدّت سے قبول کیا ہے۔ بنیادی طور عمارتوں، اور مجسموں میں یہ
کائنات کی علامتی تشکیل ہے کہ جس میں خاموشی، تبدیل نہ ہونے
والی فضا، اور پُر اسراریت کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ قدیم

ہندوستانیوں نے اپنی شخصیت کے جذباتی استحکام اور اپنی نفسیاتی ہم آہنگی کو زیادہ اہم تصوّر کیا تھا۔ ’رتھ‘ اور اڑتے ہوئے دیوتاؤں اور ہاتھوں کو اوپر کی جانب اٹھاتے ہوئے انسانوں کے پیکروں کے پیچھے یہ سچائیاں موجود ہیں۔

آریائی اور غیر آریائی تہذیبوں کی خوبصورت آمیزش نے لکڑی اور مٹی کو تعمیر اور پیکر تراشی کے لئے استعمال کیا اور رفتہ رفتہ پتھر اظہار کا ذریعہ بنا، حسّی اور نفسی تصوّرات کی تاریخ اندھیرے میں چھپی ہوئی ہے۔ ہلکے پھلکے اور معمولی سرسراتے ہوئے تاثرات کا خارجی دنیا سے زیادہ سے زیادہ مضبوط رشتہ قائم ہوا اور تصادم کے مسلسل عمل سے تجربوں کی ایک دنیا سامنے آ گئی —تضادات حل بھی ہوئے اور موجود بھی رہے۔ خیال اور جذبے کی ہم آہنگی نے صورتوں کی تشکیل کی اور محسوسات اور تصوّرات آہستہ آہستہ اندھیرے سے روشنی میں آئے۔ ظاہر ہے تجزیے اور تحلیل کا ایک مسلسل غیر شعوری اور شعوری عمل بھی جاری رہا۔ خارجی صورتوں کے اندر داخلی صورتیں بھی موجود رہیں۔ حسّی تاثرات جو تصورات کی صورتوں میں جلوہ گر ہوئے۔ اپنی داخلی صورتیں بھی رکھتے ہیں۔ ہندوستانی فنِ تعمیر اور مجسمہ سازی کی عظمت کا سب سے بڑا راز یہی ہے۔

آریائی اور غیر آریائی تجربات اور روایات کی آمیزش نے فنِ تعمیر کی جمالیات کو نئی جہتیں بخشی ہیں۔ عقائد اور روایات کی ہم آہنگی سے جمالیات بھی شدّت سے متاثر ہوئی۔ اساطیر کی تخلیق کے طویل سلسلے میں رومانی ذہن کو جو آزادی ملی اس سے جمالیاتی تصوّرات اور جمالیاتی اشکال و علامات کی ایک بڑی دنیا سامنے آ گئی۔ فنِ تعمیر میں مختلف قوموں اور نسلوں کے تجربوں کی روشنی شامل ہوئی۔ دراوڑی تمدن نے مندروں کی آرائش اور زینت و زیبائش کے پیشِ نظر اپنی جمالیاتی حِس کو ہمیشہ بیدار اور متحرک رکھا۔ بدھ ازم کی دینی علامات، غاروں، استوپوں، اور عبادت گاہوں کی تخلیق میں جذب ہو کر معنی خیز جمالیاتی علامات بن گئیں اور روحانی تجربوں کی ہمہ گیری کو ہم آہنگ کر کے ان گنت جہتوں کو اُجاگر کرنے لگیں۔

’’قدیم ہندوستانی فنِ تعمیر میں جنگل کی تہذیب کے نقوش زیادہ
واضح ہیں اور ویدی آریائی مندروں میں آریوں کے اپنے ماضی کا بالیدہ
احساس زیادہ ملتا ہے۔ مذہبی اعتقادات کی تصویریں زیادہ واضح
ہیں، ان میں آگ کی پرستش کو سب سے زیادہ اہمیت حاصل ہے۔
اگنی ایک ہمہ گیر مذہبی، ما بعد الطبعیاتی اور فکری علامت ہے۔
اسی طرح سورج (سوریہ) کی علامت بھی گہری معنویت رکھتی ہے۔
مندروں کے علاوہ گھروں کی دیواروں اور دروازوں پر ان کے قدیم
اعتقادات کی تصویریں اُجاگر ہوئیں۔ قربانی کو ان کے اعتقادات میں
ایک نمایاں حیثیت حاصل تھی لہٰذا اس جذبہ کا اظہار بھی فنِ تعمیر
میں ہوا۔ آگ کو روشن کرنے اور قربانی کے لئے خلوت خانے بنائے گئے۔
مندروں میں سورج کی روشنی کے لئے دریچے اور روشن دان اور اونچے
کلس کی طرف خاص توجّہ دی گئی۔ آریا بہترین تخلیقی فنکار تھے
جنہوں نے اساطیری کرداروں کو پوری معنویت کے ساتھ اس فن میں
جذب کر دیا۔ وشنو سوریہ کی علامت ’امالک‘ (نیلا کنول) کائنات کے
محافظ کی صورت جلوہ گر ہوئی۔ اسی طرح اندر، وردن، سوریہ،
اگنی اور ارت کے پیکروں سے فنِ تعمیر میں انگنت جلوے دکھائی دیئے۔
دراوڑ مندروں کو ’ویمان‘ کہتے تھے۔ لہٰذا ’’ویمان‘‘ کے تعلق سے پہیوں،
کی معنی خیز علامت ابھری، کو نارکے کے سوریہ مندر، میں ’رتھ‘کے
پہیّوں کے نقش موجود ہیں، استوپ، کنولے اور ’پہیّے‘تینوں کو بدھ
ازم نے نئی معنویت دی۔

آریائی فنون کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ ان میں کائناتی حسن
کی انگنت جہتیں نظر آتی ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے آزاد
فضا میں تخلیقی ذہن نے پوری کائنات کے جلوؤں سے ایک رشتہ پیدا کیا
ہے، اور تخلیقی تخیل اظہار کا ذریعہ بن گیا ہے۔ دینی یا مذہبی
اعتقادات کے باوجود امیجری، کی ٹھوس صورتیں اشاروں اور معنی خیز
علامتوں میں جمالیاتی آسودگی عطا کرتی ہیں۔ روحانی تصوّریت
جمالیاتی بصیرت عطا کرتی ہے۔ وحدتِ جلال و جمال کے ایسے نقوش
پہلے موجود نہ تھے۔ ایک علامت کئی، اشاروں کا مجموعہ ہے اور کئی
اشارے ایک علامت میں جذب ہو گئے ہیں۔ کثرت میں وحدت اور وحدت

میں کثرت کے یہ جلوے غیر معمولی ہیں۔ سچے عابد کی عبادتیں جیسے مُجسّم ہو گئی ہوں۔ غور کیا جائے تو محسوس ہو گا جیسے خالقِ کائنات کی عبادت ہزار جلوؤں سے آشنا کر رہی ہے۔ ہر عبادت گاہ ’اکام‘ (صرف ایک) کے لئے ہے۔ صرف ’تت ست‘ (صرف ایک سچائی صرف وہ سچائی) کے لیے ہے اور ’اکام‘ اور ’’تت ست‘‘ کے ہزار جلوے ہیں — آریائی فنِ تعمیر میں تحفظ، خوف، آرزو، تعجّب، احساسِ جمال، ادراک جلال، جسم کے آہنگ اور تحرک، سماجی زندگی کی دائمی اقدار، قوّت، تسخیر کی آرزو اور لذّتِ تسخیر، ہجومِ فکر، قوت اور زندگی، باطنی ہیجانات، تقدسِ جنس، جمالیاتی آسودگی اور مسرت وغیرہ محسوس پیکروں میں جلوہ گر ہیں۔ جس طرح ’’ویدوں‘‘ میں ہر دیوتا کا تخیّل ایک جمالیاتی قدر کا حامل ہے اسی طرح ہندوستانی مندروں کے دروازوں ، ستونوں کلسوں، اور ستونوں کی قطاروں میں جمالیاتی احساس اور جمالیاتی قدر موجود ہے۔ بلندیوں کی طرف بڑھتے ہوئے ستونوں کی طرف دیکھتے ہوئے ایسا محسوس ہوتا ہے جیسے زمین کی کشش کا خوبصورت جواب دیا جا رہا ہے۔ ہندوستانی تعمیرات کے بہتر نمونوں میں ماورائی تجربہ اپنی گہری اور بلیغ رومانیت اور اپنی جمالیاتی آسودگی اور بصیرت کو جس شدّت سے نمایاں کرتے ہیں اس کی دوسری مثال کسی اور فن میں مشکل ہی سے ملتی ہے۔

تہذیبی اور تمدّنی آمیزش سے ہندوستان کی مٹی سونا بنی ہے اور فنِ تعمیر اور مجسمہ سازی میں تمدنی اور تہذیبی ہم آہنگی کی روشن مثالیں موجود ہیں۔ فنونِ لطیفہ کی جمالیات کا ایک سلسلہ پھیلتا نظر آتا ہے۔ عموماً یہ کہا جاتا ہے کہ آریوں کے دور کے بعد فنِ تعمیر کے پیشِ نظر ہندوستانی فنون میں ایک سنّاٹا سا ملتا ہے۔ یہ بات غلط ہے، اس لئے کہ ایسے بے شمار آثار موجود ہیں جو غور و فکر کی دعوت دیتے ہیں، اس سلسلے میں راجگیرہ (بہار) کے ٹوٹے ہوئے قلعہ اور اس بھاری بھرکم دیوار کو پیشِ نظر رکھا جائے جو چھٹی صدی قبل مسیح کے فنّی شعور — کی خبر دیتی ہے تو درمیانی کڑی کو پا لینا مشکل نہیں ہے۔ ہندوستانی فن تعمیر اور فنِّ

مجسّمہ سازی کی تاریخ کا سنہرا باب اشوک کے عہد سے شروع ہوتا
ہے۔ پچھلی روایات اور ماضی کی تہذیبی اور تمدّنی آمیزش اور افکار و
خیالات کی ہم آہنگی کی پہچان بخوبی ہو جاتی ہے۔ نئے تجربے پچھلی
روایات کی روشنی، حاصل کرتے ہیں۔ غیر ملکی اثرات اور خصوصاً
یونانی اثرات بھی ملتے ہیں اور بدھ ازم کے باطن کا نور بھی پھیلا ہوا
ہے۔ موریا عہد اور گُپت عہد کے فنی نمونے ہندوستانی جمالیات میں
نمایاں حیثیت رکھتے ہیں۔ ستون، سانچی اور امراوتی کے استوپ،
باربرہ اور نگر چونی کی پہاڑی غار اور ایلورا ، ایلیفنٹا، سیمس بھاجا
اور کالیہ وغیرہ میں مندروں کی تعمیر، اس پورے دور کے عمدہ
جمالیاتی نمونے ہیں۔ دینی علامات مثلاً بیل کا سر اور اس کی دو
سینگیں (گوتم کی پیدائش کی علامت) درخت (گیان اور نروان کی
علامت) دھرم چکر (پہلے خطبہ کی علامت) اور استوپ (گوتم بدھ
کی وفات کی علامت) تخلیقی فکر سے جمالیاتی علامتیں بن گئیں۔

دراوڑ مندر جیسا کہ ہمیں معلوم ہے ’’ویمان‘‘ کہے جاتے ہیں۔ ویمان
دراصل مندر کا وہ خاص حصّہ ہے کہ ، جہاں ’عبادت ہوتی ہے۔ وہ
مقام جہاں عبادت ’’پرواز‘‘ کی قوّت عطا کرتی ہے اور روح کی لا
محدودیت سے آشنا ہو کر پرواز کرتی ہے۔ ’ویمان‘ کی صورت مربع
کی ہوتی ہے، جس کے گرد ایک یا ایک سے زیادہ چھتیں یا منزلیں ہوتی
ہیں۔ اسی کے اندر دیوتاؤں کے مجسمے رکھّے جاتے ہیں۔ باہر کو نکلی
ہوئی ڈیوڑھیاں (فتا پام) عموماً دروازوں کو چھپاتے ہوئے دیوتاؤں تک
چلی جاتی ہیں۔ دروازوں کے گرد چوگوشیا احاطے مندروں کو گھیرے
رہتے ہیں، اندر بڑے بڑے ستونوں کے درمیان دیوان خانے چھاوا (س)
باطن کی وسعت کو سمجھانے کی کوشش کرتے ہیں۔ آریوں اور بدھوں
کے دائروں اور زاویوں، اور دراوڑی فکر کے مربعوں نے ایک دوسرے میں
جذب ہو کر فنِ تعمیر کی جمالیات کی فنکارانہ تشکیل کی ہے۔ جین
فنکاروں نے ہندوستانی جمالیات کے اس سرمائے کو اپنا قیمتی ورثہ
تصور کیا ہے۔ مندروں اور خصوصاً استوپوں کی تخلیق میں اس عظیم
ورثے کی عظمت کا احساس ہوتا ہے۔ تجربوں کے طویل سفر میں
فکری اور حسی تجربے ایک دوسرے میں شدّت سے جذب ہوتے ہیں۔

گرنار (نیمی ناتھ کا مندر) وستو پالا، سومناتھ ، ومالا اور رن پور وغیرہ کے مندروں کے خاکوں کو سامنے رکھا جائے تو تجربوں کی عمدہ اور عمدہ ترین جمالیاتی آمیزش کی پہچان ہو جائے گی۔ عبادت گاہوں کے درمیانی حصّوں اور گنبدوں کی تعمیر میں مختلف افکار و خیالات، اور مختلف نسلوں کے جمالیاتی تجربوں کی آمیزش اور تحلیل بہت واضح ہے۔

اشوک نے جانے کتنے استوپ [2] نصب کرائے، لاٹیں بنوائیں۔ سانچی کا استوپ اس دور کا جیتا جاگتا تعمیری نمونہ ہے۔ جو ٹھوس گنبد کی وجہ سے فوراً توجہ کا مرکز بن جاتا ہے۔ بلا شبہ اشوک کے دَور سے فنِ تعمیر کا ایک نیا باب شروع ہوتا ہے۔ لیکن معماروں اور فنکاروں کے تجربے میں ماضی اور پچھلی روایات کی روشنی موجود ہے۔ سانچی کے استوپ کی طرح سارناتھ کی لاٹ دھرم چکر کی علامت کے طور ہندوستانی فکر و نظر کی قدر و قیمت سے آشنا کرتی ہے۔ استوپ کا رشتہ آریائی روایات سے یقیناً گہرا ہے۔ ’’سلپ شاستر‘‘ اور مہا بھارت اور رامائن کی روشنی میں ان روایات کو بہت حد تک سمجھا جا سکتا ہے۔ ویدی رشیوں کے نغموں نے جن فلسفوں کو جنم دیا ان کی علامتوں نے طویل سفر کیا ہے۔ حسّی سطح پر دائرے میں کائنات کے رموز کو گرفت میں لینے کی کوشش اور پہاڑوں اور جنگلوں میں کائنات کے رموز و اسرار کو پا کر درخت، سورج اور کنول وغیرہ کو بھر پور معنویت عطا کرنے کے رُجحان نے آنے والی نسلوں کے شعور کو شدت سے متاثر کیا ہے۔ استوپ کے پس منظر میں مردوں کو دفن کرنے اور جلانے کے پُرانے آریائی طریقوں کو بھی پیشِ نظر رکھنا چاہئے۔ آریوں نے بھی ’ساکھیان‘ سرداروں کے لئے ’استوپ‘ بنا رکھے تھے۔[3] ان میں مرنے والوں کی راکھ رکھی جاتی تھی۔ یہ استوپ چونکہ عارضی طور پر بنائے جاتے تھے، اس لئے ان کے نشانات نہیں ملتے۔ البتہ ان کا

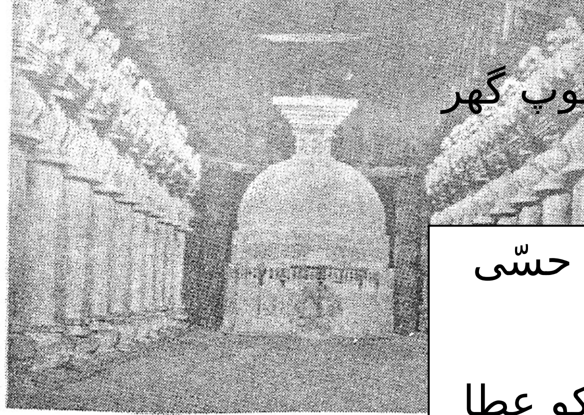
---

[2] نیشنل میوزیم نئی دہلی میں ’استوپ‘ (دوسری صدی) نادر نمونہ توجہ طلب ہے۔ (ش۔ ر)

[3] ملاحظہ فرمائیے:

O.E.B. HAVELL: INDIAN ARCHITECTURE THROUGH THE AGES (CHAPTER II & III(

ذکر موجود ہے۔ سورج کی پرستش نے بھی بدھ افکارِ کو متاثر کیا ہے،
چکر کو گھمانے کا تصوّر کائناتی دائرے (سورج کی واضح علامت ہے)
سے گہرا رشتہ رکھتا ہے۔



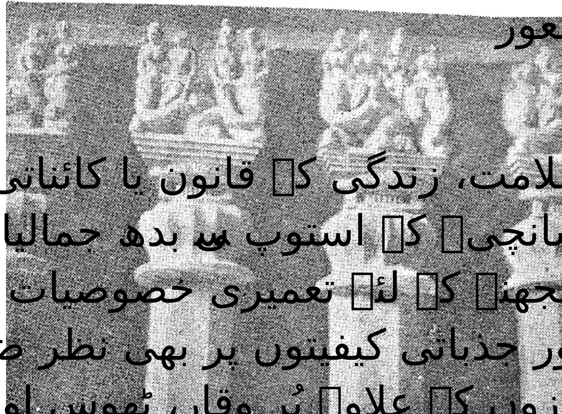
کارلے کا استوپ گھر

غروب آفتاب کا حسّی تصور

تمام روشنیوں کو عطا کرنے کے رخصت ہو جانے کا تاثر! نصف دائرے میں بدھ کے نروان اور ان کے

ہتیں

بدھ کی ولادت



وجودِ حسن کا جمالیاتی شعور

بدھ آرٹ میں سورج کی علامت، زندگی کے قانون یا کائناتی اصولوں کی علامت بن گئی ہے۔ سانچی کے استوپ میں بدھ جمالیات کی امتیازی خصوصیات کو سمجھنے کے لئے تعمیری خصوصیات کے علاوہ فکری اور گہری مذہبی اور جذباتی کیفیتوں پر بھی نظر ضروری ہے۔ نصف گنبد اور تاج دار دروازوں کے علاوہ پُر وقار، ٹھوس اور چوڑے چکلے کٹہرے، بلند چھتیں اور چبوترے، پتھروں سے بنائے ہوئے چھاتے اور کندہ شدہ دروازے توجہ طلب ہیں۔ ان کے علاوہ فوق الفطری پیکر (یا کشنی وغیرہ) اور جانوروں کی تصویریں، ’دھرم چکر‘ پاؤں کے نشانات اور مایا[4] (بدھ کی والدہ) کی شبیہ وغیرہ دعوت غور و فکر دیتی ہیں۔ چار بڑے دروازے علامتی ہیں۔ پہلا دروازہ بدھ کی ولادت کی علامت ہے، دوسرا نروان کی سچائی کو نمایاں کرتا ہے، تیسرے دروازے سے پہلے پیغام کا آہنگ سنائی دیتا ہے اور چوتھا دروازہ بدھ کے انتقال کی علامت ہے۔ اس طرح ’کنول‘ بدھ کی ولادت کا نشان ہے۔ درخت یا پیپل کا درخت نروان کی علامت ہے۔ سمبھودھی (SAMBODHI) یا روشنی

[4] فاؤچر کا خیال ہے کہ مایا لکشمی ہی کا ایک روپ ہے۔ (شاہد)

کے شعور (نروانہ) کو کبھی پیپل کے درخت سے واضح کیا گیا، اور
کبھی صرف درخت کی تصویر بنا دی گئی ہے۔ چھاتا تقدس کا سایہ
ہے۔ جانوروں اور پرندوں کے علاوہ فوق الفطری پیکر اور خصوصاً ’یا
کشنی‘ کے پیکر بدھہ ما بعد الطبعیات کے وسیع تر دائرہ کو پیش کرتا
ہے۔ مایا کا نسوانی پیکر کبھی صرف درخت کی صورت میں ابھرا
ہے۔ بدھ آرٹ کی علامتوں میں اور باتوں کے علاوہ بدھ ازم کی تثلیث
کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ یعنی بدھ، دھرم اور سنگھ (تنظیم)
گوداؤری اور کشنا کے دریاؤں کے قریب بدھ عبادت گاہوں کے نقوش
ابتدائی تاریخ سے بہت حد تک آشنا کرتے ہیں۔ ’استوپوں‘ کی تاریخ بھی
غالباً ان ہی عبادت گاہوں سے شروع ہوتی ہے۔ امراوتی کا استوپ ان
کی نمائندگی کرتا ہے۔ گنڈپلے کے غار ماضی میں فنِ تعمیر کی
عظمت کا احساس دیتے ہیں۔ یہ غار ۲۰۰ ق۔ م کے ہیں امراؤتی کی
تعمیر کا سلسلہ جانے کب تک قائم رہا۔ ۱۵۰ء اور ۲۰۰ ء کے درمیان تک
یقیناً اس کی تعمیر مختلف انداز سے ہوتی رہی ہے۔ اینٹوں سے بھی
کام لیا گیا ہے اور سنگِ مرمر کو بھی اظہار کا ذریعہ بنایا گیا ہے۔ گنبد
نما استوپوں، مستطیل جنگلوں اور میناروں اور ستونوں سے اعلیٰ
فنکاری کی پہچان ہوتی ہے۔ آرائش و زیبائش سے اس عہد کے
جمالیاتی ذوق کے معیار کو سمجھا جا سکتا ہے۔ تعمیری نقوش منبت
کاری (CARVING) کے فن میں جذب ہو گئے ہیں اور یہ بڑا کارنامہ ہے —
پانچویں صدی کے وسط سے مہایانی سلسلہ شروع ہوا تو غاروں
میں بدھ کے پیکر نظر آنے لگے، ایلنفٹاہ، ایلورا اور اورنگ آباد کے غاروں
میں فنِ تعمیر کے توازن کی مثال آسانی سے دستیاب نہیں ہوتی۔ فنِ
تعمیر اور آرائش و زیبائش کی ہم آہنگی میں جمالیاتی ترتیب و تناسب
ہے۔ لکڑی سے پتھر تک کا سفر بھی دلچسپی سے خالی نہیں ہے۔
اشوک کے عہد سے چندر گپت کے دور تک ہندوستانی فنکاروں نے
لکڑیوں کے نقوش پتھر پر اُتارے ہیں۔ پہاڑوں سے پتھروں کو تراش کر
انتہائی خوبصورتی سے باہر نکالا ہے اور انہیں فن کا نمونہ بنا دیا ہے۔
پہاڑوں کے اندر انہیں، جانے کتنے خاکے اور پیکر کسماتے ہوئے نظر آئے،
مخروط مستوی کھمبے، مستحکم دیواریں، سادہ لیکن پُر عظمت
دروازے اور وزن دارستون اعلیٰ فنکاری کے نمونے ہیں۔ چندر گُپت کے

عہد میں جمالیاتی احساس اور بالیدہ نظر آتا ہے۔ اینٹوں کی عمارتوں کے گنبدوں اور عبادت گاہوں کے کلسوں کا ذکر ہوینے سنگنہ جس طرح کیا ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ نیچے سے اوپر جانے اور لندیوں کو چھونے کی آرزو نے کیا صورت اختیار کر لی تھی، رنگوں کے استعمال سے جمالیاتی احساس کی بالیدگی کا بہتر احساس ملتا ہے۔ کھپروں اور شہتیروں کی رنگینی کی طرف اس طرح پہلی بار توجّہ دی گئی ہے۔ غاروں کے اندر مندروں اور عبادت گاہوں کی تعمیری پیچیدگی اور سادگی دونوں کے جلوے ملتے ہیں۔ یہ سب ظاہری آرائش و زیبائش اور اندرونی سادگی کے امتزاج کے خوبصورت نمونے ہیں۔ روشنی اور سائے کی طرف اس عہد کے فنکاروں نے خاص توجّہ دی تھی۔ روشنی اور سائے کا خوبصورت امتزاج غیر معمولی نظر آتا ہے۔

مارتنڈ، شادی پور، اونتی پور (کشمیر) کے مندر اور اُن کی عمارتیں، جگن ناتھ مندر، (بھونیشور) کونارک مندر (سوریہ مندر، پوری) نالندہ کی تعمیرات، بھارٹ سارناتھ اور سانچی کی عمارات، کھجورا ہو کے مندر، اودیشور مندر (گجرات)، سورج مندر (مودھرا، بڑودہ) اودے گری کے خار (بھوپال) چتوڑ کا مینار (جین تعمیر) کو ہ آبو کا مندر، ایہولہ کے ستر مندر، پپ ناتھ وشنو مندر (پٹڈکل) ماملا پورم کہ شیو مندر، کیلاش مندر (ایلورا) کو تاریخی ترتیب اور تاریخی سلسلے میں رکھ کر دیکھا جائے تو ہندوستانی فنِ تعمیر کی جمالیات کے ارتقاء کی ایک بہتر تصویر سامنے آ جائے گی۔ وسط ایشیائی، ایرانی اور یونانی اثرات اور خالص ہندوستانی طرز کی ارتقائی کیفیتوں کی پہچان کے ساتھ ان کے تجربوں کی جمالیاتی آمیزش کا پتہ چلے گا۔ اس بنیادی سچائی کا علم ہو گا کہ مختلف قبیلوں اور نسلوں کے مذہبی تجربوں کی تہذیبی آمیزش اور آویزش سے جمالیاتی تجربوں میں کیسی جہتیں پیدا ہوئی ہیں۔ لکڑیوں سے پتھروں تک تجربوں نے ایک طویل سفر کیا ہے اور ہر منجد تجربہ ایک جمالیاتی نقش ہے۔ ہندو طرزِ فکر اور بدھ افکار و خیالات کی آمیزش نے جمالیاتی تجربوں کو ہندوستانی جمالیات کی تاریخ میں ایک مستقل باب کی حیثیت سے نمایاں کیا ہے۔ اسی طرح جین دھرم نے اپنی

روشنی عطا کی ہے۔ اور یہ سلسلہ گنگا کے بہاؤ کی طرح جاری رہا ہے۔ ’ذات‘ ہے جو کائنات کا مرکز ہے، شکتی ہے جو نیچے سے اوپر جاتی ہے اور لا محدودیت سے آشنا ہو کر اس میں جذب ہونا چاہتی ہے وسعت ہے کہ ہر شے کو اپنے دائرے میں کھینچ لینا چاہتی ہے۔ پیچیدگی ایسی کہ سادگی کو اپنا جلوہ بنا رہی ہے اور سادگی ایسی کہ پیچیدگی اس کا جوہر بنی ہوئی ہے۔ علامتیں ہیں کہ اپنی معنویت کی اَن گنت جہتوں کے ساتھ سکوت میں حرکت کا احساس عطا کر رہی ہیں۔ ریاضیاتی اور ہندی سچائیاں ہیں جو جبلتوں کی تصویریں بن گئی ہیں۔ کثرت ایسی جو جمالیاتی وحدت بن جائے اور وحدت ایسی جو جمالیاتی کثرت کا احساس عطا کرے۔ بلندی، وسعت، توازن، ہم آہنگی، تناسب، جسامت، موزونیت، نرمی، استحکام، ٹھوس پن، ترتیب، نشیب و فراز، صناعی ، رنگینی، آرائش و زیبائش، حرکت، روشنی سایہ، خطوط، زاویہ، اشارات اور نکات — اور ان سے جمالیاتی مسرت اور جمالیاتی آسودگی حاصل کرنے کی آرزو مندی — ان سب کے گہرے مطالعے سے ہی ہندوستانی جمالیات اور ہندوستانی فنِ تعمیر کی عظمت کا سچا علم حاصل ہو گا۔

★★



پدم پانی اجنتا (غار نمبر (۱) ساتویں صدی عیسوی) آنند کے عرفان کا ایک عظیم شاہکار

چار : مصوّری اور مجسمہ سازی جلال و جمال کا آہنگ

(الف) مصوّری

ہندوستانی مصوّری اور مجسمہ سازی کی تاریخ بھی ماضی کے
اندھیروں میں چھپی ہوئی ہے۔ غاروں کے نقش و نگار مثلاً سنگن پور،
ہوشنگ آباد اور مرزا پور وغیرہ کی قدیم نقاشی کے قدیم ترین
تجربے ان ابتدائی تجربوں کاکسی قدر احساس بخشتے ہیں جو ماضی
کے اندھیروں میں ہیں۔ موہنجوداڑو کے برتنوں کے نقوش اور ویدوں کے
حوالوں سے مصوّری اور نقاشی کی اہمیت کا احساس ملتا ہے۔
سادگی کے جلوے بھی ہیں اور آرائش و زیبائش کے ساتھ شبیہ سازی
کے لطیف نقوش بھی، غاروں، مندروں اور عمارتوں پر جہاں گہرے اور
تہہ دار حسّی اور ماورائی تجربے ہیں وہاں اسلوب کی حیرت انگیز بے
ساختگی بھی ہے۔ ہندوستانی ذہن نے ابتداء سے ان فنون سے گہری
دلچسپی کا اظہار کیا ہے۔ للت وستر (دوسری صدی) وشنو دھر موتر
(پانچویں صدی) کام ستر (۲۰۰ئ) بر ہم دیوتر پُران ، چتر کرم شلپ
شاستر، شلپ کلا دلیپکا، وشنو کرم پرکاش، کلاویاس ارتھ شاستر ۴۰۰ء
چتر سوتر (۶۰۰) چتر لکشن (۷۰۰ئ) مان سولاس (۱۱۳۰ئ) وغیرہ سے
ماضی کی فکر کی گہرائیوں کا جس قدر علم ہوتا ہے۔ اس سے اندازہ
ہوتا ہے۔ کہ اس فن پر پہلے بھی اظہارِ خیال کیا گیا ہو گا۔

’وشنو دھر موتر‘ اور شلپ شاستر وہ اہم قدیم کتابیں ہیں جو
مصوّری، سنگ تراشی، اور بت سازی کی قدر و قیمت اور ان کی
آفاقیت کو سمجھاتی ہیں۔ ’’مان سرا‘‘ کے اکیس ابواب اور ’’سمرن
گان سو تر دھار‘‘ کے تیرہ ابواب میں ان فنون پر مفصّل گفتگو ملتی
ہے۔ آریوں اور غیر آریوں کے تجربوں کی آمیزش سے ان فنون نے ارتقاء

کی اہم منزلیں طے کی ہیں ۔ بھاجا ، جوگی مارا، اجنتا، سانچی،
بھڑوتہ، باغہ، پڈوکوٹ، بادامغ،ایلورہ،کانچی ورم، تانچور، کارلا،
بدسا، کنہری ہ، ناسک، امراؤتی وغیرہ کی تخلیقات اِن فنون کی
عظمت کا انتہائی ارفع احساس بخشی ہیں۔ لوپاڈھک، چتر، چتر کار،
روپ، روپ کار، سلپی، مورتی وغیرہ قدیم اصطلاحیں ہیں جن سے ان
فنون کی جمالیات کی تہہ داری اور تخلیقی فنکاروں کے جمالیاتی
شعور کی اعلیٰ ترین سطحوں کو پہچاننے کی کوشش کی گئی ہے۔
جس قدیم مجسمہ ساز کا نام اب تک ملا ہے وہ دیوہ دیتلو جو ایک
دیو داسی سوتانہ نوکا سے محبت کرتا تھا اور جس نے دوسری صدی قبل
مسیح رام گڑھ کے جوگی مارغار میں اس کی شبیہ بنائی تھی، وہاں
دونوں کے نام لکھے ہوئے ہیں۔ جو تحریر وہاں نقش ہے۔ اس میں لوپا
ڈھک '' کا لفظ بھی ہے۔ جو مجسمہ ساز کے لئے استعمال ہوتا تھا اور
جس کے لغوی معنی ہیں صورت خلق کرنے والا یا 'صورت کا ہوش مند
خالق! مجسمہ ساز کو 'روپ کار'اور مصوّر 'کو 'چتر کار' کہا گیا ہے۔



’باغ‘ چھٹی صدی عیسوی

مجسمہ ساز کے لئے مصوری کے فن سے واقف ہونا ضروری سمجھا جاتا تھا اس لئے کہ مجسمہ سازی کے لئے ’مصوری‘ ہی اُن کے نزدیک بنیادی خاکہ فراہم کرتی ہے۔ ’ہندوستانی جمالیاتی میں دونوں فنون کی وحدت کو سلپی، سے تعبیر کیا گیا ہے۔

قدیم ہندوستانی مجسمہ سازوں اور مصوروں کے نام عموماً کم ملتے ہیں۔ اس کی ایک بڑی وجہ یہ ہے کہ فنی نمونوں کے ساتھ نام لکھنے کا کوئی رواج نہ تھا لیکن بہت سی انفرادی تخلیقات میں کچھ نام موجود ہیں۔ ساتھ ہی یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ گرو اپنے شاگردوں کی تربیت کو مذہبی فریضہ جانتے تھے اور ان کی تربیت کا نتیجہ ہے

کے مصوّری اور مجسمہ سازی کے اعلیٰ ترین نمونے وجود میں آئے۔
سنگ دور میں گرو ’کونیکا‘ کا نام ملتا ہے۔ متھرا کے قریب پارکھم میں
’یاکشا‘ کی تخلیق میں اُن کی فکرِ و نظر کام کرتی رہی ہے۔ یہاں جو
تحریر ہے اس میں ان کے شاگرد ’’گومتر‘‘ کا نام بھی شامل ہے۔ ان
کے ایک دوسرے شاگرد ’ناکاہ‘ کا نام بھی شامل ہے جس کے متعلق یہ
خیال ہے کہ متھرا کے قریب چھن گا کینا گِرا گاؤں کے معروف بے سر
کے ’یکشی‘ کے مجسمہ کا خالق ہے۔ قدیم ترین فنکاروں میں ’اگی ملا‘
کا نام بہت اہم ہے۔ جس نے بدھ آرٹ میں قابل قدر اضافے کئے اور
مجسمہ سازی میں تحرک اور آہنگ کو شامل کر کے فنِ مجسمہ سازی
کو عظمت بخشی۔ پانچویں صدی عیسوی میں گپت دور کے مشہور
فنکار دینا نے بدھ کے معنی خیز پیکر تراشے۔ ملا بلی پورم کی آرائش
و زیبائش اور نئی تعمیر میں للتہ لایہتہ اپنی انفرادی صلاحیتوں کا
مظاہرہ کیا اور فنکاری کے عمدہ نمونے پیش کئے، کانچی پورم کے
مندروں میں بھی اس کے تراشے ہوئے مجسّمے موجود ہیں۔

جنوبی ہند میں جن بڑے تخلیقی فنکاروں کے نام ملتے ہیں ان میں
مہندر ورمنہ کا نام مصوری اور مجسّمہ سازی کی تاریخ میں سنگِ
میل کی حیثیت رکھتا ہے۔ وہ ہندوستانی جمالیاتی میں ان فنون کے
تعلق سے ایک مستقل عنوان ہے۔ مہندر ورمنہ حاکم تھا، لیکن اپنے
عہد کا ایک بڑا مصوّر، مجسمہ ساز، شاعر اور موسیقار بھی تھا۔ اس
نے جانے کتنے فنکاروں کی سر پرستی کی اور جانے کتنے فن کاروں کی
ذہنی تربیت میں حصہ لیا۔ کہا جاتا ہے کہ جنوبی ہند میں پتھروں کو
تراش کر مجسموں کی تخلیق میں اس نے گہری دلچسپی کا اظہار کیا
اور نو جوان فن کاروں کی رہنمائی کی۔

بلورہ اور سومناتھ کے مندروں کے فنکاروں میں چسوان، داسوجا ،
چسکا ہمپا، ناگوجا، مارانا، چاماتیہ ، سارا، مایوجا، مالی یانہ،
ماسادا، بالیہ، ملی تامہ، چنڈھیہ وغیرہ کے نام اہمیت رکھتے ہیں —
یہ سب ہندوستان کے بڑے فنکار ہیں کہ جنہوں نے اِ ن فنون کے
ذریعہ پر اسراروجدانیت، مجسموں اور پیکروں کی پُراسراریت، روح
کی تنہائی، باطن اور خارج کے باطنی رشتے، ملکوتی حسن کی تلاش،

تخلیقی عمل میں گیان اور دھیان ، پیکروں کی اظہاریت،لمسی
کیفیات، حیرت انگیز اشاریت، آرائش و زیبائش کے معنی خیز نکات اور
فنی اور ہنر مندانہ اور ہنر وارانہ مہارت کی نعمتیں عطا کی ہیں۔

داسوجاہ کے بیٹے چوان نے ان ہی بزرگ فنکاروں کے اسالیب سے فیض
حاصل کیا اور مجسّمہ سازی میں ایک نئے رجحان کا علمبردار بن گیا۔
پیکروں کی اظہاریت کو اساطیر سے ہم آہنگ کرنے میں پیش پیش
رہا۔ کھجوراہو کے تخلیقی فنکاروں میں سری ستانہ۔۔ اور اس کے
بیٹے چیتانکاہ کے نام ملتے ہیں۔ سیکس (SEX) کو اعلیٰ اور ارفع صورت
عطا کرنے اور اسے ماورائی پر اسرار وجدانی سطح پر لے جانے میں ان
دونوں کی فکر و نظر کام کرتی رہی ہے۔

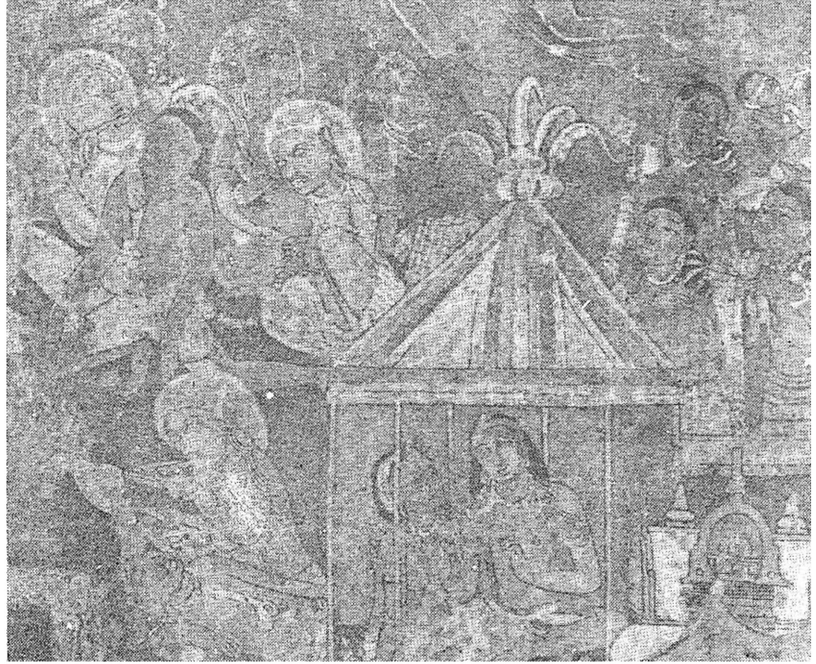
قدیم ہندوستان میں مصوّری اور مجسمہ سازی مقدس پیشہ بھی رہی
ہیں۔ خاندانی پیشہ ور فنکاروں کے بھی نام ملتے ہیں۔ نئی نسل نے
اپنے خاندانی ورثے کا تحفظ بھی کیا ہے۔ اور فن کاری کے بعض قیمتی
رموز کو اس طرح پوشیدہ رکھا ہے کہ خاندان کے افراد کے علاوہ
دوسروں تک نہ پہنچ سکیں ۔ ان خاندانی فنکاروں میں سولاپنی کا نام
ممتاز ہے۔ کئی پشتوں کے تجربوں کی روشنی میں اس نے اعلیٰ
فنکاری کے نمونے پیش کئے۔ مگدھ کے فنکار، سومیورہ دسویں صدی کے
مجسمہ ساز اندرانی لامانی اور اس کے معروف شاگرد امتی، جو
سوریہ (برٹش میوزیم) کا خالق ہے اور آٹھویں صدی کے گوگا کے نام
قابل ذکر ہیں۔

قدیم ہندوستان میں مصوّروں، مجسمہ سازوں، معماروں اور
موسیقاروں کا درجہ بلند تھا، بڑی عزت تھی، بڑا احترام تھا ان کا،
درباروں میں صرف سرپرستی نہیں ہوئی بلکہ انہیں بڑی عزت بھی
ملتی رہی، گرو فنکار کا احترام مقدس فریضہ تھا۔ شاگرد اُن کی
خدمت کرتے اور ان کے قدموں سے لگ کر بیٹھتے اور روشنی حاصل
کرتے، مجسمہ ساز اور مصوّر ایک مقام سے دوسرے مقام پر جاتے،
دوسرے درباروں سے انہیں دعوت نامے بھی ملتے۔ کئی فنکاروں نے مل
جل کر اور کبھی انفرادی طور مختلف جگہوں پر کام کیا ہے۔ بڑے

فنکار عموماً ’’ماڈل‘‘ تیار کرنے کے لئے بھی دور دراز علاقوں میں بلائے
جاتے تھے۔’ماڈل‘ کو ’’ورنک‘‘ کہتے تھے۔

بنارس کے ورنک (VARNAKA) کا ذکر ملتا ہے۔ اسی طرح ’برہما‘ کے
ورنک کا ذکر بھی موجود ہے۔ سمل کوٹ کے مندر میں اس مندر کا
قدیم ’ورنک‘ آج بھی موجود ہے۔

ہندوستانی مجسمہ سازی کی داستان جانے کتنی صدیوں کی تاریخ میں
پھیلی ہوئی ہے۔ اس کی جمالیات کا مطالعہ صرف اس کی علامتوں
کی مدد سے کیا جائے تو جمالیاتی سطحوں کی عظمت کو سمجھنے میں
آسانی ہو گی، اس کی علامتوں نے ہر جانب سے پورے ملک کو گھیر
رکھا ہے۔ مشرق میں بھونیشور (اڑیسہ) درمیان میں کھجورلو
(مدھیہ پردیش) مغرب میں کیراورے (راجستھان) اور جنوب میں مدورا!
پیکروں اور مجسموں کے مطالعے سے اس کا علم ہوتا ہے کہ صدیوں
کی تاریخ میں مختلف رجحانات رہے ہیں۔ مختلف مکتب ہائے فکر کے
اسالیب کے فرق سے بھی یہ سچائی واضح ہو جاتی ہے۔ ہر عہد میں
استاد فن کاروں نے اپنی بے پناہ بالغ النظری کا ثبوت دیا ہے۔ اور
موضوع اور اسلوب کے تعلق سے روایتیں قائم کی ہیں۔ ہندوستانی
فنونِ لطیفہ کی سب سے بڑی خوبی تو یہ ہے کہ آرٹ کا ہر نمونہ
اپنی اصابت اور پختگی اور اپنی انفرادی خصوصیتوں کے باوجود اپنی
صورتِ کُل کا حصّہ نظر آتا ہے۔ فنِ مجسمہ سازی میں بھی ہر
تخلیقی پیکر اپنی انفرادی خصوصیتوں اور اپنی اصابت اور پختگی کے
ساتھ مجموعی صورت یا صورتِ کُل کا حصّہ ہے۔ اور
دونوں حیثیتوں سے اعلیٰ ترین منزل اور اکثر اپنی آخری بلند سطح پر
اپنی اعلیٰ ہنر



اجنتا کا جمال (گپت عہد پانچویں صدی)

مندی کا ثبوت دیتا ہے۔ اپنے اسلوب کی ندرت، اپنے تخلیقی تحرک کی
باطنی شدّت اپنے تجربے کے اعتدال اور اپنی مشق اور کاریگری سے
متاثر کرتا ہے۔ ذہانت، فہم و فراست کا یہ عالم ہے کہ ذہن ’صورت
’کُل ‘ سے انضمام یا ادغام کے حسی عمل کو پہچان لیتا ہے اور ایسے
غیر معمولی ادراک سے بصیرت اور مسرّت دونوں حاصل ہوتی ہیں۔

ہندوستانی مجسمے جہاں آفاقی احساسات اور ماورائی سطحوں کا
شعور بخشتے ہیں وہاں سماجی اقدار اور تجربات کا احساس اور
شعور بھی عطا کرتے ہیں۔ جہاں پر اسرار وجدانی سطح پر ’وحدت‘ کا
گہرا اور پُر اسرار احساس ہے وہاں سماجی زندگی میں احساس اور
عمل اور زندگی کی ’وحدت‘ کا بھی شعور ہے۔ لاشعوری وقار و
عظمت کے ساتھ دیوتاؤں اور فوق الفطری عناصر کے ساتھ انسان،
جانور، اور درختوں اور پودوں کو اس طرح گرفت میں لے کر زندگی کی
وحدت کا شعور عطا کرنا کہ سب کے آہنگ کا رشتہ ایک دوسرے سے
قائم ہو جائے معمولی کارنامہ نہیں ہے۔ فنکار کی پُر اسرار وجدانیت
جو خود کل زندگی اور صورتِ کُل کا نتیجہ ہے، تمام اشیاء و عناصر کو

سمیٹ لیتی ہے اور اس کی فنکاریٔ ’وحدت‘ کی معنویت آہنگ اور آہنگ کے رشتے سے پھیسلاتی ہے، تحرک کے شکل پذیر آہنگ میں ہندوستانی مجسمہ سازی کی عظمت پوشیدہ ہے۔

ہندوستانی فنکاروں کا عقیدہ رہا ہے کہ زندگی کی تین سطحیں ہیں اور وہ ان ہی سطحوں پر متحرک رہتی ہے۔

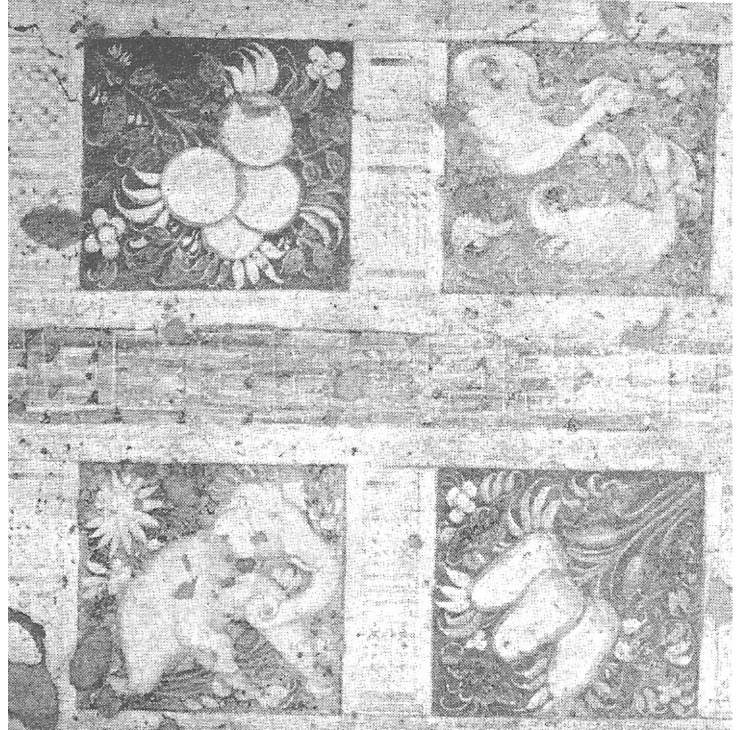
پہلی سطح مادّی ہے۔

دوسری جذباتی اور احساساتی

اور تیسری روحانی، وجدانی اور ماورائی!

دوسری سطح حد درجہ حساس، گہری، لطیف اور باریک ہے اور تیسری سطح پہلی دونوں سطحوں سے حد درجہ بلند اور ارفع اور افضل!

ذہن مادّہ کی پیداوار ہے جو جذباتی اور احساساتی سطح پر صرف تحرک پیدا نہیں کرتا بلکہ خود اس سطح پر اُتر کر تخلیقی کرب میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ بنیادی طور پر یہ کرب وحدت کے شعور کا کرب ہوتا ہے جس کی پہچان آسانی سے نہیں ہوتی، کرب کی شدّت تیسری سطح پر لے آتی ہے۔ جہاں وحدتِ کُل کا شعور، انگنت سچائیوں سے آشنا کرتا ہے۔ اور اس کے بعد ہی تخلیق شعوری اور لاشعوری وقار اور عظمت کے ساتھ وجود میں آتی ہے۔ تخلیقی عمل کی پُر اسرار کیفیتوں اور ان کے صورت پذیر نتائج کے پیشِ نظر ہندوستانی جمالیات کا یہ عقیدہ یا نظریہ انتہائی اہم اور حد درجہ جاذب نظر بن جاتا ہے۔ اس روشنی میں یہ بات توجہ طلب بن جاتی ہے کہ جو ’شے‘ خلق ہو جاتی ہے وہ اپنی مادّی صورت کے باوجود احساسات اور جذبات کے آہنگ کے ساتھ وجدانی آہنگ کا ایسا نمونہ ہوتی ہے کہ جس میں کائنات کے تمام آہنگ شامل ہوتے ہیں۔ مادّی صورتوں کے اندر تمثال اور علامات کے جلوے ہی بنیادی جوہر ہیں۔



اجنتا کے جلوے

ان پیکروں کے مجسموں کو کہ جن کی پرستش کی جاتی ہے ’مورتی‘ کہا گیا ہے۔ اشارہ، مادّہ، یا اسمِ محسوس کی طرف ہے۔ وہ شے جسے مادّی صورت میں دیکھ سکیں۔ ’مورتی‘ ایسی ٹھوس مادی صورت ہے کہ جس میں داخلی بیداری اور باطنی ادراک کا جلوہ نظر آئے یعنی اَن دیکھی داخلی یا باطنی حصول کی مادّی تصویر، ماورائی فکر و نظر یا ’وژن‘ کا مادی پیکر، وہ آئینہ کہ جس میں خالق نظر آئے۔ ایسی مادّی شکل پذیری کہ جس میں دیوتا حقیقی بن جائے—!ایسی مورتیاں زماں و مکاں کی زنجیریں توڑ دیتی ہیں!

سنسکرت میں ’مورتی‘ کے معنی ہیں ’پختہ شے‘ ’صورت رکھنے والی شے‘ مجسمہ ، تمثال، پیکر، امیج، مقررہ پیمائش میں اَن دیکھے تجربے کی ٹھوس صورت، لیکن مورتی کا تصوّر اس وقت پیدا ہوتا ہے جب تکمیل کے بعد فنکار کا ہاتھ رُک جائے، اُسے متبرک اور مقدس قرار دے کر نذر کر دیا جائے، عبادت کے لئے اسے وقف کر دیا جائے۔ عابد کی

تحریم اور تقدیس، اور اس کے علامتی مراسِم سے اس میں باطنی تحرک کا احساس ملے، یہ محسوس ہو کہ جس کا پیکر ہے وہ اس میں موجود ہے۔ ظاہر ہے یہ بڑا غیر معمولی لفظ ہے اور اس کی معنویت پھیلی ہوتی ہے۔

ہندوستانی جمالیات نے حسّی حقیقت پسندی اور اس عمل میں گہرے ’وژن‘ کو ہمیشہ اہمیت دی ہے۔ چینی اور وسط ایشیائی جمالیات میں بھی حسّی حقیقت پسندی کی اہمیت رہی ہے۔ ایشیائی ممالک میں فنونِ لطیفہ اور خصوصاً مصوّری اور مجسمہ سازی کے تعلق سے یہ کلاسیکی اندازِ فکر صدیوں قائم رہا۔ چین کی تمثیل یاد کیجئے۔ ایک مصور نے عبادت گاہ کی دیوار پر ایک اژدر کی تصویر بنائی اور جس لمحے وہ تصویر مکمل ہوئی اژدر نِکل بھاگا اور خالی دیوار پر اس کا نقش رہ گیا! اسی طرح اپنے ملک کی ایک تمثیل ہے۔ ایک مجسمہ ساز نے ایک گھوڑے کا مجسمہ تراشا، تکمیل کے فوراً بعد اس کے پر نکل آئے اور وہ گھوڑا اڑنے لگا۔ مجسمہ ساز نے اس کے پر اور کان کاٹ دیے اور گھوڑے کا عمل رُک گیا۔ ’وژن‘ کے سلسلے میں ہندوستان کی ایک تمثیل توجہ چاہتی ہے۔ دربار میں حکم ہوا کہ مصوّر مہا رانی کی تصویر بنائے۔ مصور جب بھی تصویر بناتا مہا رانی کی ران پر ایک نشان پڑ جاتا۔ مصور بہت پریشان ہوا۔ دربار کے عابد وزیر نے یہ بات سنی تو اس نے کہا ’تم سے کوئی غلطی نہیں ہو رہی ہے اس لئے کہ مہا رانی کی ’ران‘ پر ایک سیاہ ’خال‘ ہے، یہی وجہ ہے کہ تمہارے قلم سے ایک سیاہ نشان پڑ رہا ہے۔ مہا راجہ کو جب اس بات کی خبر ملی تو وہ اپنے وزیر کی طرف سے بد گمان ہو گیا۔ حکم دیا کہ وزیر کی آنکھیں نکال لی جائیں۔ اس وقت عابد وزیر اپنے گھر کے چھوٹے سے مندر میں بیٹھا عبادت میں مصروف تھا۔ عبادت کرتے ہوئے وجدانی سطح پر اس حکم کے ارتعاشات پیدا ہوئے اور اس نے خود اپنی آنکھیں پھوڑ ڈالیں۔ مہا راجہ کو جب واقعہ کی خبر ملی تو اُسے یقین آ گیا کہ فنکار اور عابد وزیر دونوں ’’تیسری‘‘ آنکھ رکھتے ہیں۔ ان دونوں کے پاس ایسا ’وژن‘ ہے کہ جو کسی اور کے پاس نہیں ہے۔ عام عبادت کا حکم ہوا اور وزیر کی آنکھیں واپس آ گئیں۔

ہندوستانیوں نے ہمیشہ محسوس کیا ہے کہ فن کاری کے جوہر میں عبادت کا تقدس ہوتا ہے اور ''مورتی'' اسی آویزش اور آمیزش سے خلق ہوتی ہے۔ عابد اور فنکار کی وجدانی سطح بلند ہوتی ہے۔ فنکار اپنے عمل میں عابد ہوتا ہے لٰہذا 'مورتی' کی تخلیق عبادت کا مقدس عمل ہے۔

بعض پیکروں اور مجسموں کو دیکھ کر محسوس ہوتا ہے۔ جیسے بہتر مطالعے اور عمدہ تربیت کی وجہ سے فن کاروں کو شعور اور ماورائے شعور (TRANSCONSCIOUSNESS) کا شعور اپنے اپنے طور حاصل ہوا ہے۔ کائناتی عناصر کو ایک جگہ سے دوسری جگہ ہٹانے کا نفسیاتی عمل کسی نہ کسی سطح پر جاری رہا ہے اس لئے کہ علامتوں کا ہمہ گیر عمل اسی کا نتیجہ ہوسکتا ہے۔ ''سمادھی'' کا تجربہ ملتا ہے۔ پیکروں اور مجسموں کی صفائی، نزاکت، نفاست، باریکی اور پختگی میں شدّت احساس، آزادی، خاموشی اور کون و مکاں (COSMOS) اور انسانی اقدار کے شعور کی روشنیوں کو اجاگر کر دینا غیر معمولی کارنامہ ہے۔ ایسا لگتا ہے جیسے فنکاروں نے کائناتی جلوؤں کی محسوس اور نا محسوس معنویت کی طرف بے اختیار بڑھنے کی کوشش کی ہے اور انہیں کسی نہ کسی طرح اعلیٰ اقدار کی صورتیں عطا کر دی ہیں۔ صبر اور سکون، ضبط اور اعتماد، دھیان یا استغراق کی پہچان اس داخلی ہم آہنگی سے ہوتی ہے جس کے بغیر پوری کائنات کی وحدت کا ادراک ممکن نہیں ہے۔ ہندوستان کے یہ فنکار کائنات کی حرارت اور حرکت دونوں سے نفسی اور حسّی سطح پر قریب تر نظر آتے ہیں اور تمثالِ بصیرت میں حرکت اور حرارت کے اعلیٰ ترین مدارج کا شعور بخشتے ہیں۔

ہندوستانی جمالیات میں پر سکون اور خاموش داخلی فضا میں فنکاروں کی داخلی ہم آہنگی اور ان کے استغراق اور آزادی اور خاموشی کے گہرے احساس کے ساتھ آزادی اور خاموشی کو انگنت اور حیرت انگیز معنوی جہتوں کے ساتھ مجسم کرنے کے عمل کا تعلق 'برہم' اور آتم' سے ہے، جو ارفع اور عظیم تر خاموشی اور ماورائے سکون (سنتام) کا سرچشمہ ہیں!

’وژن‘ کا معاملہ یہ ہے کہ اس کی آزاد فطرت جو شعور کی روشنی
(بندو) سے سرشار ہوتی ہے ماورائے کائنات کی روشنی اور اس کے
آہنگ سے پُر اسرار رشتہ قائم کر لیتی ہے، اور اعلیٰ ترین حسّی سطح
پر پیکروں کے خاکے ابھرنے لگتے ہیں۔ یہ پیکر مجسموں کی شکل میں
جلوہ گر ہوتے ہیں تو ان کی محض خاموش اور غیر متحرک صورتیں
سامنے نہیں ہوتیں بلکہ یہ صورتیں پھیلتی ہیں اور اپنی روشنیوں اور
اپنے پر اسرار آہنگ سے ہئیت یا فارم کی تشکیل میں حصّہ لیتی ہیں۔
خالق، اور موضوع کے جوہر کا یہ عجیب و غریب پُر اسرار رشتہ ہے
جو تخلیقی عمل کی پر اسراریت کی قدر و قیمت کا عظیم تر احساس
عطا کرتا ہے۔ پیکرِ محسوس، خود فارم میں اتر کر اسے اپنی روشنی
اور اپنے آہنگ کے مطابق پھیلاتا ہے — برہما ، وشنو ، شیو ، شیولنگ،
ماں یا دیوی ماں اور گوتم بدھ وغیرہ کے پیکر غیر معمولی مظاہر (
PHENOMENON) ہیں جو نظر نہ آنے والی بنیادی سچائی یا ایک ہی
سچائی کا احساس یا ایک ہی سچائی کا احساس یا ایک ہی سچائی کا
جلوے بنتے ہیں تاکہ دوسروں تک ان کی پہچان ممکن ہوسکے۔ یہ اپنے
اپنے طور پر ماورائیت کا سرچشمہ ہیں جو حقیقت بن جاتے ہیں۔
’بدھ‘ مہابان‘ کے تصوّر میں ’نرمان کایا‘ اسی کو کہا گیا ہے۔ فنکار اَن
دیکھی صورتوں کے پھیلنے کے انداز اور کائناتی شعاعوں اور کائناتی
آہنگ کا شعور داخلی طور پر حاصل کرتا ہے اور تخلیقی عمل جاری
رکھتا ہے۔



اجنتا پانچویں صدی

تخلیقی عمل میں شعور اور ماورائے شعور کے اس باطنی رشتے کو، جو آہنگ اور نغمہ ریز لہروں سے قائم ہوتا ہے، ہندوستانی جمالیات نے بڑی اہمیت دی ہے۔

مجسمہ سازی کا فن اس طرح ایک ہمہ گیر اور انتہائی تہہ دار علامتی آرٹ کی صورت ابھرتا ہے، ماورائے کائنات کی حسّی صورتوں کو کائناتی جلوؤں میں پیش کرنے کے اس تخلیقی عمل کی تاریخ صدیوں کی تہذیبی زندگی میں پھیلی ہوئی ہے۔

عموماً یہ سمجھا گیا ہے کہ مجسمہ سازی اور مصوّری فنِ تعمیر کی کنیزیں ہیں۔ ان فنون کو اس طرح دیکھنا قطعی مناسب نہیں۔ ان کی اپنی انفرادی خصوصیتیں ہیں۔ ان کا اپنا حسن ہے، ان کی پُر اسرار معنویت نے دوسرے فنون کو متاثر کیا ہے۔ خود فنِ تعمیر نے انہیں اپنے اظہار کا ذریعہ بنایا ہے۔ مجسموں اور پیکروں کی وجہ سے بھی فن تعمیر نے عروج کی اعلیٰ منزلیں طے کی ہیں۔ مجسمے اور پیکر روح بن گئے ہیں کہ جن کی بالیدگی تعمیر کے فن کو عروج بخشتی رہی ہیں۔ تعمیر میں مجسموں کے بھی مظاہر ہیں، پیکروں کے تحرک کو نمایاں کرتی رہی ہیں۔ اگر فنِ تعمیر کا مطالعہ مجسموں، پیکروں اور مصوری کے تناظر میں کیا جائے تو جمالیاتی وحدت کی معنوی اور جمالیاتی جہتوں کا احساس زیادہ گہرا ہو گا اور حقیقت بھی یہی ہے

کہ جمالیاتی وحدتوں کا جلوہ ہی فنکار کی آرزو ہے بنیادی خواہش!
جمالیاتی نقطہ نظر سے مندروں کا مطالعہ کیا جائے تو کوئی وجہ نہیں
کہ پیکروں اور مجسموں کے نفسیاتی ارتعاشات کی پہچان نہ ہو۔ روح
اور جسم کی وحدت کی بات اپنی جگہ جتنی بھی درست ہو یہ بھی
بڑی سچائی ہے کہ عمارتیں عموماً روح کے جلال و جمال کے ساتھ
ظہور پذیر ہوئی ہیں۔ دونوں کو ایک دوسرے سے علیٰحدہ کر کے
دیکھنے کی جتنی بھی کوشش کی جائے، ان کی وحدت کا حُسن ہی
زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ یوں ہندوستان کے بزرگوں نے تعمیر کے حسن
کو انسانی جسم کے مختلف حصوں سے تعبیر کیا ہے اور انہیں مختلف
نام بھی دئے ہیں غالباً صرف یہ سمجھانے کے لئے کہ تعمیر کا کوئی
حصہ علیٰحدہ نہیں ہے یا علیحدہ حیثیت رکھنے کے باوجود ایک ہی پیکر
کا پہلو ہے۔ تعمیر کے مختلف حصّوں کی وحدت ہی اصل جلوہ ہے۔
مستک کنٹھ، سرسا، گلا، جانگھ، موکھ وغیرہ سے جسم کی وحدت کی
طرح تعمیر کی وحدت کو سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔
ہندوستانی علماء نے مجسموں کے تعلق سے روح، احساس اور جذبہ کو
اہمیت دی ہے اور مندروں کی عمارتوں کو مجسموں اور پیکروں کے
مظاہر سے تعبیر کیا ہے۔ ایسے بزرگوں نے ’’بنیاد‘‘ یا تہہ خانہ
(ادھستھان) سے منتہا یا اختتام (استوپک) تک تعمیر کو اسی تناظر میں
دیکھا ہے۔ اس دوسری سطح کی فکر یقیناً زیادہ اہمیت رکھتی ہے —
ہندوستانی فنِ تعمیر کے تین بڑے اور اہم ترین اسالیب ’’ناگار ، ولسیر
اور، درادو، کو برہما، وشنو اور شیو سے قریب تر رکھ کر دیکھیے اور
ستونوں کے تین مختلف ناموں کی معنویت پر غور کیجئے۔ ’برہم کانت‘
وشنو کانت، اور ’اس کانت‘ — تو بخوبی اندازہ ہو جائے گا کہ
ہندوستانی جمالیات نے ان عظیم پیکروں کے جلال و جمال کو ان
ستونوں کی تعمیر میں کتنی اہمیت دی ہے اور ان پیکروں کا احساس
کس کس طرح نقش ہوتا رہا ہے۔ ’کانت‘ کے لغوی معنی، محبوب،
محبت اور پسندیدگی، کے ہیں۔ یعنی ایسا ستون جو برہما کو پسند
ہو اور جسے وہ محبوب رکھتے ہوں، ایسا ستون جو وشنو کو عزیز ہو
اور ایسا ستون جسے ’شیو‘ پسندیدگی کی نظر سے دیکھتے ہوں۔ ان
ستونوں کی تعمیر کی منفرد خصوصیات ہیں جن کا باطنی رشتہ ان

دیوتاؤں سے ہے اور ساتھ ہی اپنی تہذیبی زندگی کی تاریخ سے ان کا گہرا تعلق ہے۔ ان سے مختلف عہد میں حاصل کئے ہوئے تجربوں کو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ اس لئے کہ یہ تینوں اقلیدسی صورتوں کی طرف بھر پور اشارے کرتے ہوئے تجربوں کو بھی سمجھا جا سکتا ہے۔ اس لئے کہ یہ تینوں اقلیدسی صورتوں کی طرف بھرپور اشارے کرتے ہیں۔ مربع (SQUARE) (برہما کے چار سر!) مثمن، ہشت پہلو (OCTAGONAL) (وشنو کے آٹھ ہاتھ) دائرہ مستدیر یا مدو (CIRCULAR) (شیو لنگ، شیو کی علامت!) دیواروں اور ستونوں پر مصوری اور مجسمہ سازی کے فن کو اتنی اہمیت دی گئی ہے کہ دیواروں اور ستونوں کی تعمیر کے لمحوں میں اس بات کا خیال رکھا گیا ہے، یہ مصوری کے نمونوں اور مجسموں کے لئے ’کینوس‘ (بھومی بندھ) بن جائیں۔ کینوس‘ یا بھومی بندھ، پیکروں کے تقاضوں کے مطابق ہوں پیکروں کے تصورات ہی بھومی بندھ کی تشکیل میں حصہ لیتے ہیں۔ مورتیوں اور مختلف پیکروں کے مختلف انداز اور تیوروں کے لئے کس قسم کے ’بھومی بندھ‘ کی ضرورت ہے۔ کھڑے ہوئے — (STHANKA) بیٹھے ہوئے (ASANA) ٹیک لگائے ہوئے (SATYANA) متحرک اور رقص کرتے ہوئے، لیٹے ہوئے، کسی درخت سے ہم آہنگ پیکروں اور مجسموں کے تیور اور انداز مختلف ہوتے ہیں۔ ظاہر ہے ان کے مطابق کینوس یا بھومی بندھ کا ہونا ضروری ہے، دیواروں اور ستونوں پر ان پیکروں کے نقش ہو جانے کے بعد ہی فنِ تعمیر کی اہمیت بڑھتی ہے۔

غالب رجحان یا غالب تصوّر، اکائی یا ’وحدت‘ کا ہے۔ ایک پیکر انسان عناصر فطرت اور پوری کائنات کا مظہر بن کر ہم آہنگیء اور وحدت کا شعور اس طور پر عطا کرتا ہے کہ ذہن، تصویریت اور آرائش و زیبائش سے زیادہ فن کار کے تخلیقی ذہن کے عمل اور اس عمل کے نتائج اور تخلیقی سطح پر دریافت شدہ گہری اقدار سے متاثر ہونے لگتا ہے۔ فوق الفطری رومانیت، علاتیت کی تخلیقی روح میں جلوہ گر ہوتی ہے۔ ماں ،شیو، لنگ، برہما، وشنو، گنیش اور بدھ وغیرہ کے پیکر اس طرح عظیم تہذیبی ورثہ بن جاتے ہیں۔ کم و بیش د و نو ہزار

سال کے تہذیبی سفر میں یہ پیکر تجربوں کی وحدت اور آہنگ اور
آہنگ کی وحدت کا احساس دلاتے رہتے ہیں۔

ہندوستانی مصوری کے اعلیٰ ترین نمونے صنائع ہو چکے ہیں۔ زمانے
کی شکست و ریخت نے انہیں برباد کر دیا ہے۔ کہا جا چکا ہے کہ
مجسمہ نگاروں کی تربیت میں مصوری کے فن نے نمایاں حصہ لیا ہے۔
مصوری ، مجسمہ سازی کی بنیاد رہی ہے۔

مصوری کی تاریخ اتنی قدیم ہے کہ اس کے ابتدائی نمونوں کی تلاش و
جستجو بہت حد تک نا ممکن ہے۔ مجسموں سے مصوری کے اعلیٰ
معیار کا انداز ہوتا ہے اور اس سچائی پر یقین بھی آ جاتا ہے کہ
مصوری کی تاریخ ماضی کے گہرے اندھیروں میں بہت حد تک چھپی
ہوئی ہے۔ غاروں کے نقش و نگار سے قدیم ہندوستانی مصوری کی
قدروں کو بہت حد تک سمجھا جا سکتا ہے۔ سنگن پور ، ہوشنگ آباد،
اور مرزا پور وغیرہ کی قدیم نقاشی میں مصوری کے نقوش نمایاں
ہیں۔

’’ہم آہنگی‘‘ اور ’حرکت‘ ہندوستانی مصوری کی بنیادی خصوصیات
ہیں۔ ’وحدت‘ کے رموز کو پانے کی آرزو ابتداء سے ملتی ہے۔ ابتداء میں
ہلکے رنگوں کے استعمال کا رجحان ملتا ہے۔ پھر نیلے، سبز، سرخ اور
ارغوانی رنگوں کے متوازن استعمال کی طرف توجہ دی گئی ہے۔
تصویروں کے تناسب اور پیکروں کی ہم آہنگی میں رنگوں کا حسن
توجہ طلب بنا ہے۔ مہنجوداڑو اور ہڑپہ میں منقش برتنوں کے نقش
و نگار سے قدیم ترین جمالیاتی زاویہ نگاہ کا کسی قدر علم ہوتا ہے۔
آریائی شعور، مصوری کے فن کو جلا بخشنے میں پیش پیش رہا ہے۔
مکانوں اور ان کی دیواروں اور مندروں کی آرائش و زیبائش میں
مصوری کے فن کو اہمیت دی گئی۔ گرو فنکاروں نے اپنے شاگردوں کو
مناسب تربیت کے بعد دور دراز علاقوں میں بھیجا۔

ہندوستان کے بعض قدیم مصوّروں اور ان کے گرو فنکاروں کا ذکر آ چکا
ہے۔ ابتدائی مصوّری فطرت اور اس کے حسن سے بہت قریب رہی۔
رفتہ رفتہ اس میں تصوریت نے نمایاں حصہ لینا شروع کیا۔ قدیم مصوّر

اور ان کے گرو فطرت کے حسن کے احساس اور اپنی تصوریت کے ساتھ ہندوستان کے دور دراز علاقوں میں سفر کرتے رہے ہیں۔ ملک کے مذہبی اور مابعد الطبعیاتی افکار و خیالات نے ان کے فن کو طرح طرح سے متاثر کیا۔

’وشنو دھر موتر‘ کا ذکر آ چکا ہے۔ پانچویں صدی عیسویں میں مصوری اور سنگ تراشی کے فن پر یہ تصنیف قدیم فنکاروں کے رجحانات کو نمایاں کرتی ہے۔ وشنو کو پہلا مصوّر کہا گیا ہے۔ ’وشنو دھر موتر‘ کے مطابق مصوّری میں رنگوں کا استعمال فطرت کے مظاہر اور ان کے رنگوں کے مطابق ہونا چاہیے لیکن جب جذبات کے رنگوں کا معاملہ ہو تو ہر جذبہ کے پیشِ نظر مناسب رنگوں پر غور کر کے کسی ایک رنگ کے انتخاب پر نظر ضروری ہے۔ ’وشنو دھر موتر‘ نے بعض جذبوں کے رنگوں کی طرف اس طرح اشارہ کیا ہے:

محبت گہرا نیلا

خوف سیاہ

حیرت

فوق الفطری احساس] زرد

قہقہے، جنسی

مسکراہٹ] سفید

مسرت کا اظہار

غصہ، نفرت] سرخ

جلال

رحم، ہمدردی

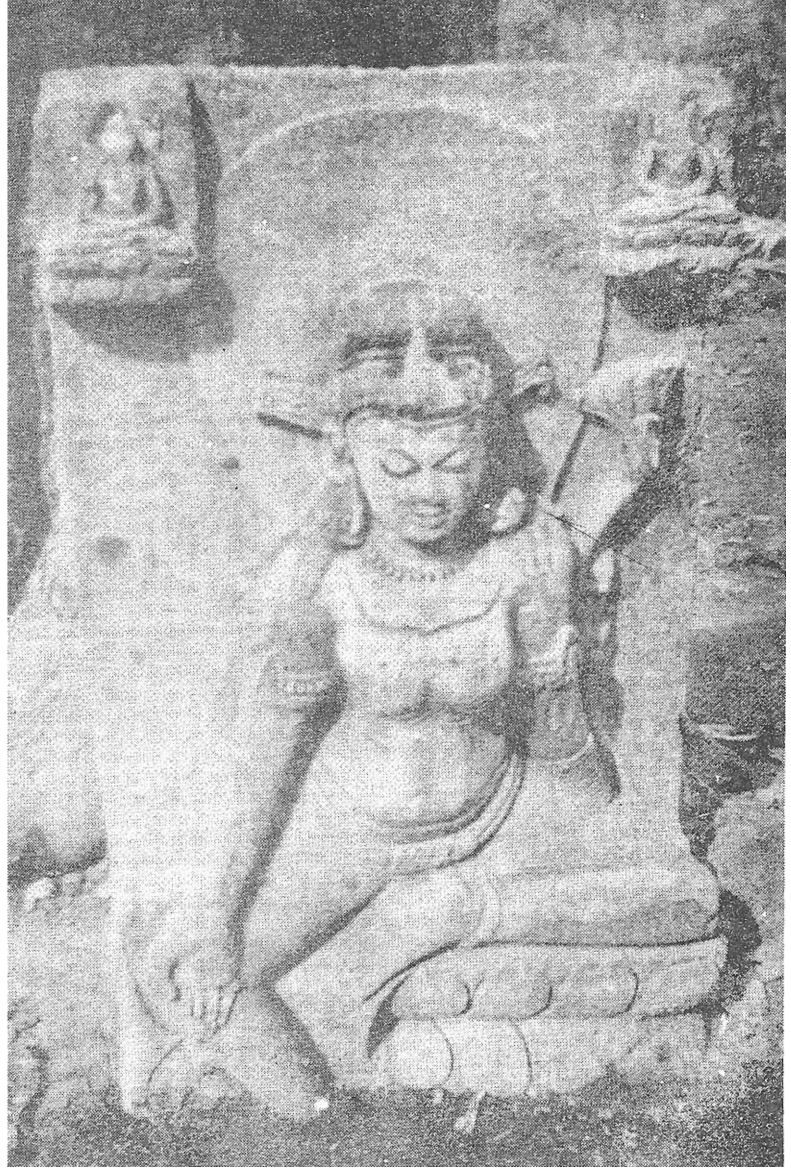
شفقت، رحمت] بھورا

اسی طرح شلپ شاستر میں اس فن کے تعلق سے بہت سی باتیں کہی
گئی ہیں۔ رنگ تیار کرنے کے طریقوں کو سمجھایا گیا ہے۔ ’کینوس‘ کی
اہمیت بتائی گئی ہے۔ پیکروں کو نقش کرنے کے لئے انہیں مناسب
طریقے سے تقسیم کرنے کا فن سکھایا گیا ہے۔ ’موتی‘ کی معنویت کو
سمجھاتے ہوئے اس کے تقدس اور جذبے سے ہم آہنگ کرنے کی تعلیم
دی گئی ہے۔ ملکوتی حسن کی تلاش و جستجو اور اس حسن کو پیش
کرنے کی مناسب تربیت دی گئی ہے۔ قدیم ہندوستانی مصوّری میں کم
و بیش تمام خصوصیات ہیں جو قدیم مجسمہ سازی میں ہیں۔ پیکروں
کی تراش خراش میں جسم کے حسن کو جس انداز سے مجسموں میں
پیش کیا گیا ہے وہی انداز تصویروں میں بھی ہے۔ انسان، جانور اور
درخت وغیرہ کے پیکروں میں ہم آہنگی پیدا کرنے کے لئے اقلیدسی
نقوش کو زیادہ اہمیت دی گئی ہے۔ گنجان شکلوں کی بندشوں میں
بھی وحدتِ تاثر ملتا ہے۔

ونشو دھر موتر، مان سر، اشٹ دھیائے چتر ستر، ارتھ شاستر، چتر
لکشن، کام موتر، وشو کرم پرکاش، کلاولاس، سمرانگن سوتر دھار،
شلپ کلادلیپکا وغیرہ ایسے قیمتی نسخے ہیں جن سے فنِ مصوّری اور
فنِ مجسمہ سازی سے گہری دلچسپی کا علم ہوتا ہے۔ مختلف عہد
کے بیش قیمت تجربے ان نسخوں میں موجود ہیں۔ ان سے اندازہ ہوتا
ہے کہ یہ دونوں فنون عبادت کا درجہ رکھتے تھے۔

ہندوستانی مصوری میں مختلف نسلوں کے تجربے ملتے ہیں۔ آریائی اور
دراوڑی رجحانات کا مطالعہ کم دلچسپ نہیں ہے۔ دیوی دیوتاؤں اور
عناصر فطرت کی پیش کش میں جہاں احساسات اور جذبات کا اظہار
واضح ہے وہاں پر کاری، موزونیت، روانی، لوچ، لچک، اور خطوط کا
آہنگ بھی ذہن کو فوراً متوجہ کر لیتا ہے۔ زندگی اور فطرت کی ہم
آہنگی اور وحدت کو پیش کرتے ہوئے فن کاروں کی جمالیاتی بصیرت
اور مسرت کی پہچان مشکل نہیں ہوتی۔ بھاج کے غاروں کی نقاشی
اور مصوّری کے مٹتے ہوئے نقوش کو کسی ایرانی مصوّر نے اپنی
تخلیقی صلاحیتوں اور اپنی فکر و نظر سے جس طرح زندہ کیا ہے
ہمیں اس کا علم ہے۔ بدھ وہاروں میں مصوری کے عمدہ نمونے

موجود تھے۔ دوسری صدی قبل مسیح کے آثار اب بھی موجود ہیں۔ اس زمانے کے ہندوستانی مجسموں سے مصوری کی قدر و قیمت کا بہتر اندازہ کیا جا سکتا ہے۔



تارا، کنول لیے ہوئے (للتہ گری، اُڑیہ)

اسی طرح جوگی مار کے غاروں کی دیواروں پر اب بھی نقاشی کے
قدیم نمونے اپنی عظمت کے مٹتے ہوئے نقوش کے ساتھ ملتے ہیں۔
اجنتا، ہندوستانی مصوری کے فن کے عروج کا واضح نشان ہے۔ چینی
اور ایرانی اثرات کے باوجود ہندوستانی روح جلوہ گر ہے۔ ہندوستانی
تخلیقی فن کاروں کی فکر و نظر نے ’اجنتا‘ کی تصویروں سے ایک

دبستان قائم کر دیا۔ اس کی تاریخ پہلی صدی قبل مسیح شروع ہوتی ہے۔ اور ابتداء ہی سے اسلوب کی بے ساختگی، اقلیدسی نقوش، پیکروں کے چہرے کے تناسب، جسم کی لوچ اور وحدتِ اثر کی اعلیٰ روایات کا سفر شروع ہو جاتا ہے۔ ’’باغ کی دیواروں کی آرائش و زیبائش (چھٹی صدی عیسوی) بدامی کے غاروں کی تصویر نگاری اور کیلاش ناتھ تانجور، تروننڈی کر اور سو چندرم، وغیرہ کی دیواروں اور چھتوں کی نقاشی قدیم مصوّری کی عظمت کی نشاند ہی کرتے ہیں۔

ہڑپّا، موہنجوڈارو، اور چنچوڈارو (تین ہزار سے دوہزار، دو سو پچاس ہزار سال قبل مسیح) میں جو برتن دستیاب ہوئے ہیں وہ ابتدائی مصوری کے عمل کی خبر دیتے ہیں نیشنل میوزیم نئی دہلی میں ہڑپہ، موہنجودارو اور چنچودارو (۲۵۰۰ تا ۱۵۰۰ ق۔م) کے بیش قیمت نمونے دیکھے جا سکتے ہیں۔ بنیادی مقصد برتنوں کی آراستگی ہے۔ اس جمالیاتی ذوق نے تخیل میں کشادگی پیدا کی ہے۔

آرائش کے اس آرٹ کی چند خصوصیتوں کو ہم اس طرح پیش کرسکتے ہیں:

سیدھی لکیروں کے حاشیے!

نقطے دار دائروں کی قطار!

سیاہ لکیریں— جنہیں جیسے بکھیر دیا گیا ہو!

اقلیدسی نقوش

پیمائش کے احساس کے ساتھ آڑی ترچھی لکیروں کے جالے

شطرنج کی بساط جیسے نمونے!

حلقوں کی پیش کش کا رجحان!

حسنِ فطرت سے ذہنی وابستگی!

شبیہ سازی میں درختوں، پتّوں، پرندوں اور جانوروں کی اہمیت!

لہراتی ہوئی ایسی لکیریں جن سے ندی کی لہروں کا احساس ملے۔

عام روایتی انداز کے انسانی پیکر ![5]

پرندوں کے ساتھ ہرن ’شیر‘ گیدڑ، مور اور بھیڑ وغیرہ کے پیکر توجّہ طلب ہیں۔ ان تمام تصویروں

میں بیل کی وہ تصویر سب سے زیادہ توجّہ طلب بن جاتی ہے۔ جس کی گھورتی ہوئی آنکھیں پُر اسرارِ حسن کا نمونہ بن گئی ہیں۔ فطرت کے حسن سے ذہنی وابستگی نہ جانے کتنے پیکروں کی تخلیق کی ہو گی۔ فطرت نگاری اور حقیقت پسندی کے واضح رجحان کی پہچان ان نمونوں سے ہوتی ہے۔ جو ہمیں حاصل ہوئے ہیں۔ درختوں کے پتوں، بیل کی پر اسرارِ آنکھوں اور ایک پیالے پر مچھلیوں کی تصویروں سے اس حقیقت کا احساس ہو جاتا ہے۔ کہ موہنجوداڑو، ہڑپا، اور چنچودارو کے فن کار فطرت کے حسن سے بہت قریب تھے اور اس کے حسن کی پیش کش کے لئے مناسب تکنیک بھی وضع کر چکے تھے۔ لہراتی ہوئی لکیروں سے ندی کی لہروں کا احساس دیتے ہوئے انہوں نے اپنے احساس کی لہروں کو بھی پیش کر دیا ہے۔ سیدھی لکیروں کے حاشیے سے اپنے ’کینوس‘ کو بہتر طور پر ابھارنے کی کوشش کی ہے۔ موضوع کی پیش کش میں ذہن بہت آزاد ہے۔ لیکن ساتھ ہی ’خطوط‘ کا شعور بھی ہے۔ اقلیدسیآہنگ اور تجریدی رجحان توجہ طلب بن جاتا ہے۔ لہراتی ہوئی لکیروں سے وسعت اور روانی کا احساس ملتا ہے۔ اسی طرح جانوروں، پرندوں، درختوں اور ان کے پتوں سے پُر کاری اور نزاکت اور تجربوں کی معنویت اور ’فارم‘ کے تحرک کا علم ہوتا ہے۔

رِگ ویدہ میں مصوری کی طرف واضح اشارے ملتا ہے۔ اگنی کے متحرک پیکر کو باریک چمڑے پر غیر متحرک بنا دیا گیا ہے۔ ویدی عہد میں مصوّری کا فن یقیناً مقبول ہوا۔ ویدی آرٹ کی روایات سے اندازہ ہوتا ہے۔ کہ مصوّری کے فن کی کیا اہمیت تھی اور اُسے کتنا مقدّس فن تصوّر کیا گیا تھا۔ جاپان میں ایک قدیم مخطوطہ دستیاب ہوا ہے۔ جو

[5] نیشنل میوزیم نئی دہلی میں جو نادر نمونے ہیں ان کے پیشِ نظر ان خصوصیات کو اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے۔ شہرہ

ویدی روایات کی خبر دیتا ہے۔ یہ تاریخی دستاویز قدیم ہندوستانی روایات کی طرف واضح اشارہ کرتا ہے۔ اس میں ویدی دور کے رشیوں کی تصویریں ہیں جو ویدی آرٹ کی روایات کو بہتر طور پر سمجھاتی ہیں۔ اس میں وششھے رشی، آنگری رس رشی اور ان کی رفیقۂ حیات اور مہا رشی اتریہ اور ان کی رفیقہ حیات کی تصویریں ہیں — ان روایات کی روشنی میں ویدی دور کی مصوّری کی چند امتیازی خصوصیات کا کسی قدر اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ مثلاً:

انسانوں کے پیکر کی واضح پیش کش، جن میں رشی منیوں کے پیکروں کی اہمیت زیادہ ہے۔

اساطیری فضا نگاری!

کھڑے ہونے اور بیٹھنے کے انداز پر نظر!

اساطیری پیکروں کی حسیاتی تصویریں!

غیر متحرک عناصر میں تحرک پیدا کرنے کا رجحان!

پیکروں کو پیش کرتے ہوئے ’تیور‘ اور مدرا کی طرف خاص توجہ!

حسنِ فطرت اور ارضی حسن کا احساس!

دائرہ، زاویہ، خطِ مستقیم وغیرہ کی اہمیت!

سورج، پہاڑ، ندی، جانور، درخت اور آگ وغیرہ ک پیکروں کی تصویر کشی!

عمارتوں، مندروں اور غاروں کو تصویروں سے آراستہ کرنے کا رجحان بہت ہی قدیم ہے۔ مصوّری کے فن نے ان کے حسن میں اضافہ کیا ہے۔ ماہرین کا خیال ہے کہ گپت عہد میں کسی عمارت کا تصوّر مصوّری کے نمونوں کے بغیر پیدا نہیں ہوسکتا تھا۔ غاروں کے فر سکوں (FERSCOES) سے قدیم جمالیاتی رجحانات کو سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔ دیواروں کے پلاسٹر پر تصویریں بنانے کے فن کی خاص تربیت ہوتی تھی۔ مصوّروں کا مقام بلند رہا ہے۔ درباروں میں انہیں ہمیشہ عزت

دی گئی ہے۔ مصوّری کے لئے درس گاہیں تھیں اور یہاں کے تربیت یافتہ
مصوّر مختلف علاقوں میں بلائے جاتے تھے۔ خود حکمراں اس فن کے
عاشق تھے۔ ایسے کئی حکمرانوں اور ان کے وزیروں کے نام ملتے ہیں
جو خود مصوّر تھے اور مصوری کے فن پر گہری نظر رکھتے تھے۔ ان
میں چند شخصیتوں کا ذکر کیا جا چکا ہے۔ باغ اور اجنتا کے غاروں میں
’فرسکوں‘ کے نمونے اس حاوی رجحان کی غمازی کرتے ہیں۔ مصوّروں
کی تربیت میں مذہب کے ’تقدس‘ اور ’یوگ‘ دونوں کو بڑی اہمیت
حاصل تھی۔ مصوّروں کو اشلوک اور منتر سکھائے جاتے تھے اور ان کی
بہتر ادائیگی کا انداز سکھایا جاتا تھا۔ تصویر بناتے ہوئے کہاں سانس کو
روکنا ہے اور کہاں چھوڑنا ہے، دیوتاؤں اور رشی منیوں کی تصویر بناتے
ہوئے کون سے اشلوک اور کون سے منتر کس انداز سے پڑھے جائیں
خصوصاً دیوتاؤں کی آنکھوں کو بناتے ہوئے منتروں کو خاص اہمیت دی
جاتی تھی۔ فنکاروں کی انگلیوں کی جنبش کے ساتھ ’یوگ‘‘ کی تربیت
وابستہ تھی۔ ہندوستانی مصوّروں نے بعض خاص رنگوں کی جانب یقیناً
زیادہ توجہ دی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ خطوط، پیمائش اور بنیادی
نقوش کی طرف ان کی توجہ زیادہ ہے۔ انہوں نے یہ ثابت کر دیا ہے
کہ خطوط اور بنیادی نقوش کے فنکارانہ ابھار کی پرکاری تمام حسن
کو گرفت میں لے سکتی ہے۔ وسعت، گہرائی، لوچ، لچک، روانی
نزاکت، تناسب، توازن اور ہم آہنگی کے لئے خطوط کی فنکارانہ پیش
کش کافی ہے۔ بنیادی سچائی یہ ہے کہ ہندوستانی مصوّروں اور
فنکاروں نے اپنے موضوعات کو ہمیشہ زندہ اور متحرک تصوّر کیا ہے
اور اس یقین کے ساتھ عمل میں مصروف ہوئے ہیں کہ یہ موضوعات
خود اپنے اظہار کے لئے ’فارم‘ کی تلاش میں ہیں۔ ’باغ‘ اور اجنتا کی
تصویریں جن صورتوں میں محفوظ ہیں، ان سچائیوں کو بخوبی
سمجھاتی ہیں۔ مذہبی اور ما بعد الطبعیاتی روحانی تجربوں نے
رومانیت کے دائرے میں بڑی کشادگی پیدا کی ہے۔ اجنتا کے غار ۱۶، ۱۷،
میں رومانیت اور فطرت کے حسن سے وابستگی کے رجحان کا
خوبصورت امتزاج ملتا ہے یہاں قدیم ہندوستانی روایات اور بدھ آرٹ
کی خوبصورت آمیزش کا بہتر مطالعہ ہوسکتا ہے۔

اجنتا اور باغھ کی تصویروں کو دیکھتے ہوئے ماہرین نے ہندوستانی مصوّری کی چار نمایاں جہتوں کی نشاندہی کی ہے:

‘ستیہ’ ——— روحانی عظمت اور رفعت!

’ونانکہ’ ——— رومانی تجربوں کے نغموں کا آہنگ! [6]

’’ناگر‘ ——— شہری، زندگی کے تجربوں کے نقوش، جن میں جنسیت، عریاں نگاری، محبت، لذت، لمسی کیفیت اور جنسی مسرت کو اہمیت حاصل ہے۔

اور

مشتر ——— متضاد اور مختلف موضوعات!

اجنتا اور باغ کی تصویروں کی اعلیٰ اقدار اور ارفع خصوصیات کو سمجھنے میں یہ اشارے مدد کرسکتے ہیں:

لمسی لذتوں اور دیکھے ہوئے اور محسوس کئے ہوئے جسم اور ان کے تناسب سے زیادہ، محسوس سچائی، پر نظر !

یہ اعتماد کہ پیکر کے لئے ’فارم‘ نہیں ہوتے بلکہ جو فارم بنتے ہیں وہ خود سچائی ہیں فنکار خاکوں میں کسمساتی سچائی کو ابھارتا اور پیش کرتا ہے۔

فنکاروں کی تربیت میں سانسوں کے زیر و بم، پورے جسم کے باطنی فطری تحرک، دل کی دھڑکنوں اور خون کی گردش کو اہمیت حاصل رہی ہے۔ مجموعی طور پر یہ پیکروں کو محسوس کرنے کے ذرائع ہیں۔

علامت پسندی کا رجحان!

تخلیقی سطح پر یہ کاوش کہ جو تصویر بنے وہ اپنی تکمیل کا مکمل احساس عطا کرے ، کسی قسم کی کمی کہیں محسوس نہ ہو!

---

[6] نیشنل میوزیم نئی دہلی میں اجنتا کے غار نمبر (۷) (ساتویں صدی) کا منقش کینوس رقص کے خوبصورت تیوروں کو پیش کرتا ہے۔ (شہر)

اقلیدسی نقوش اور اقلیدسی آہنگ!

اسطور آفرینی کی فضا کا احساس!

مذہب اور اعتقاد سے وابستہ پیکروں (ICON) کو شخصی سطح پر ابھارنے کا رجحان!

افقی سطحوں کے احساس کے ساتھ پس منظر کو بہت اوپر لے جانے کا رویّہ !

درمیانی حصّے کو نیچے لانے کا رجحان۔

سامنے کے منظر کو درمیانی حصّے سے اور نیچے لا کر نگاہوں کا مرکز بنانے کی خواہش!

موضوعات کے دائروں کے وتر یا قطر کی طرف توجہ تاکہ دُور سے ان کا حسن نظر آ جائے!

خطوط کے ذریعہ تخلیقی قوت کا اظہار

اظہار کی حسیّت!

خاکوں، تصویروں یا ڈرائنگ کی اثر پذیری، خاکے ، سریع التاثر، ہیں، فوراً محسوس ہوتے ہیں۔

نقشوں اور نمونوں کی جمالیاتی فسوں گری!

جمالیاتی اور مذہبی تجربوں کی ایسی آمیزش یا ہم آہنگی کہ تجربوں کی سطح حد درجہ بلند ہو جائے۔

زندگی کی وحدت کا جمالیاتی احساس یہ اعتماد کہ مصوری، موضوع کے حسن کو انتہائی بلندیوں تک لے جا سکتی ہے اور حواس کو زیادہ جمالیاتی آسودگی عطا کرسکتی ہے۔ عورتوں کے پیکروں کی ایسی جہتوں کو نمایاں کرسکتی ہے جو عام طور پر نظر نہیں آتیں!



’شیو‘ کا عجیب و غریب تحرّک!

’جلال‘ کی علامت!

بدی کو کچلنے کا عمل ———!

— ترتیبِ عناصر، موزونیت، ہم آہنگی، توازن

اور رمزیت کی عمدہ مثال۔

کھوپڑیوں کی مالا کا تحرّک توجّہ طلب (بدولی، گوالیار، آٹھویں صدی)

ما بعد الطبعیاتی خصوصیتوں کو حقیقی صورتیں عطا کرتے ہوئے اس بات کا احساس کہ مصوّری فطرت کی نقّالی نہیں ہے بلکہ حقیقتوں کے آہنگ کا جمالیاتی اظہار ہے!

آہنگ کے جمالیاتی اظہار کے لئے حسیاتی سطح پر روشنی اور سائے اور رنگ کو محسوس کرنے کی کوشش اور ان کا مناسب استعمال!

بدھ ’بودھیتو‘ اور راہبوں کے پیکروں کی پیش کش میں اس بات کا خیال کہ کہاں اور کس حد تک روحانی جلا دینا ہے، کس پیکر کو کس حد تک پُر نور بنانا ہے۔

بدھ کے پیکروں میں پاکیزگی، صفائی استحکام، تابندگی، متانت، سکون، وقار، تحیّر، گہرائی پر خاص نظر، پیکرِ لا ہوت کے مظہر کو اس طرح پیش کرنے کی کوشش کہ اسے موجود شخصیت سے علیٰحدہ کر کے بھی محسوس کیا جا سکے، اس اعلیٰ تربیت کا خیال کہ اس کی تصویر کشی ، ’خلا‘ کو پُر کرنے کی جمالیاتی کاوش ہے!

راہبوں کے لباس اور شہزادوں کے زیورات کو محسوس بنانے کا واضح رویّہ!

داخلی تحرک اسلوب میں نمایاں، جس سے حواس کو جمالیاتی آسودگی حاصل ہوتی رہے، رقص کرتے ہوئے پیکروں، رقص اور

متحرک پیکروں میں اسلوب کا حسن متحرک جانوروں، کھلتے ہوئے پھولوں اور درباروں کے مناظر میں اس کے جلوے۔

ایسا محسوس ہوتا ہے، جیسے فنکاروں نے ان کے تحرک کو باطن میں مرتب کیا ہو، پھر انہیں تخلیق کی صورت عطا کی ہو!

فنکارانہ تحرک کا دوسرا پہلو گھوڑسواروں کے جلوس، سپاہیوں کے بڑھتے ہوئے قدموں، چوسر کے کھیلوں اور شکار کے مناظر میں ہے۔

ڈرامائی عناصر توجہ طلب۔ عشق، فراق، مسرتوںاور سوز و گداز سے بھرے ہوئے جذبوں اور روحوں کے پُر اسرار سفر میں ڈرامائی کیفیتیں! روحوں کے پُر اسرار سفر میں ایک سطح سے دوسری سطح کا احساس دلاتے ہوئے ڈرامائی خصوصیتوں پر خاص نظر!

مظاہر قدرت اور انسان دوستی کے بھر پور جذبے کی ایسی آمیزش کہ روحانی عظمت کی برتری اور رفعت کا شعور حاصل ہو۔

’تیور‘ اور ’مدرا‘ میں نزاکت اور لطافت ۔ بھر پور جسموں میں فوق الفطری اور پُر اسرار کیفیتیں، اعضاء کے پر معنی تیوروں میں آفاقی اقدار کا شعور!

’جاتکوں‘ کو پیش کرتے ہوئے انسان دوستی کے جذبے کے اظہار کا خاص خیال، اخلاقی نکات اور اعلیٰ اقدار کے لئے ذات کی قربانی کے مفاہیم کی جمالیاتی پیشکش!

ایک ہی منظر کو مختلف انداز سے پیش کرنے کا رجحان !

اجنتا میں بیس سے زیادہ اسالیب کی پہچان کی جاچکی ہے۔ یونانی، رومی اور عجمی اثرات کے ساتھ چینی اثرات بھی دیکھے جاچکے ہیں۔ وسط ایشیاء کے مختلف علاقوں کی فنکاری سے رشتہ کی بھی پہچان ہوئی ہے — لیکن حقیقت یہ ہے کہ یہ تصویریں ہندوستانی تہذیب کے مزاج اور تہذیبی اور تمدنی آمیزش کی نمائندگی کرتی ہیں اس لئے کہ ان میں ہندوستان کی روح جلوہ گر ہے۔

۱۵۰سال قبل مسیح سے ۶۵۰ء تک کی اعلیٰ فنکاری کے نمونے یہاں موجود ہیں۔ غار (۸) (۹) (۱۰) (۱۲) اور (۱۳) میں بدھ ازم کے ابتدائی تصورات جمالیاتی جہتوں کے ساتھ پیش ہوئے ہیں اور باقی غاروں میں ’مہایان بدھ ازم‘ کے جمالیاتی نقوش جذب ہیں۔ تمام غاروں میں ہندو اور بدھ آرٹ کی آمیزش کے جلوے اپنی اعلیٰ روایات کے گہرے احساس کے ساتھ بکھرے ہوئے ہیں۔ بہت سی اعلیٰ اور عمدہ تخلیقات کے نمونے ۶۰۰ء سے ۶۵۰ء تک کے ہیں۔

اجنتا ایک بڑے عہد کے اُس اجتماعی زاویۂ نگاہ کی آخری علامت ہے کہ جس کی بنیادی امتیازی خصوصیت انسان میں الوہیت اور الوہیت میں انسان کو محسوس کرنا ہے —

ہندوستانی فنکاروں نے لکڑیوں اور کپڑوں پر جو تصویریں بنائی تھیں، وہ ضائع ہو چکی ہیں۔ آٹھویں صدی عیسوی سے قبل کی تصویریں موجود نہیں ہیں۔ جو پرانی تصویریں ملی ہیں وہ ممکن ہے، نویں صدی عیسوی کی ہوں۔ وثوق کے ساتھ کچھ کہنا مشکل ہے۔ ’پالا آرٹ‘ کی روایت کا تسلسل عرصے تک قائم رہا ہے۔ لیکن ساتھ ہی یہ بھی حقیقت ہے کہ بعض وہ تصویریں جو پالا کہی گئی ہیں، اس کی روایت سے رشتے نہیں رکھتیں’چکر‘ کی تکنیک، بدھ اور ہندو فنکاروں کے ذہنی رشتوں کی خبر دیتی ہے،بدھ آرٹ میں یہ تکنیک خوب استعمال ہوئی اور مصوری کے عمدہ نمونے سامنے آئے۔ اسے ’’ہیرے کے رتھ‘‘ (واجرائینا) کی تکنیک بھی کہتے ہیں، جو تصویروں کے مزاج کے پیشِ نظر بدھ تکنیک ہے۔ روحانی سفر میں مختلف راہیں ہیں۔ کسی بھی راستے کا انتخاب کیا جا سکتا ہے۔ اس بنیادی خیال نے مصوّروں کو متاثر کیا اور انہوں نے اپنے اپنے طور بدھ کی جاتک کتنی تصویریں بنائیں۔ تصویر کشی یا مصوّری کی علامتوں (GRAPHIC SYMBOLS) کو جنہیں ’ینتر‘ (YANTRA) کہتے ہیں اہمیت دی گئی ہے۔ ’منتر‘ اور ’دھارانی‘ (سحر انگیز محاورے) کے اظہار کے لئے ان علامتوں سے کام لیا گیا۔ دکھائی نہ دینے والی قوتوں کے لیے دائروں، مربعوں، مثلثوں اور خطِ مستقیم سے مدد لی گئی۔ بدھ فنکار بھی ہندو فنکاروں کی طرح تصویریں بناتے ہوئے



’شیو ‘ – ماورائے شعور کے عمل کی مثال! ہے عمودیت، استغراق، یوگ کی خاموشی کی منتہا چوڑا چکلا سینہ —طاقت کا اشارہ! دوسرے پیکروں سے معنوی رشتہ! (گوالا،ر، چھٹی صدی)

’منتر‘ پڑھا کرتے تھے اور اس کا بنیادی مقصد یہ تھا کہ خود اپنے باطن میں اَن دیکھی صورت اور اس کے جمال کا احساس پیدا کر دیا جائے۔ جب تک تجربہ، باطن میں فنکار کی روشنی نہیں بنتا، اس وقت تک اعلیٰ تخلیق ممکن نہیں ہے۔ یہ احساس بڑا غیر معمولی ہے۔ اِسی احساس کے ساتھ بدھ فنکاروں نے تارا، منجری، امیتابھ، بودھیتو، وغیرہ کی تصویریں بنائی ہیں۔ انہیں یہ سمجھایا گیا تھا اور ان کا یہ عقیدہ تھا کہ بدھ پر اجنا پارمیت– یعنی وہ وجدان اور علم جوبہت دور ہے۔ مصوّروں اور مجسّمہ سازوں کو ’’پراجنا پارمیت‘‘ سے تخلیقی سطح رشتہ قائم کرنا ہے۔ تب ہی وجدان اور علم کی سچی روشنی حاصل ہو گی اور عمدہ فن خلق ہو گا۔ بدھ کی اسی صورتھنے بدھ فنکاروں کے ذہن کو ’’عظیم ماں‘‘ ھد قریب تر کر دیا اور ایک عظیم نسوانی پیکر اُبھر کر سامنے آیا۔ کائنات عظیم ماں کے رحم یا ’گربھ‘ کی صورت اُبھری۔ ’عظیم ماں‘ جو وجدان اور علم کا بنیادی سر چشمہ ہے، اپنے ’گربھ‘ کے ساتھ بہت دور چلی گئی ہے اور ہم نے ’رحمِ مادر‘ سے جنم لے کر خود کو اس زمین پر رکھ چھوڑا ہے۔ ’گربھ‘ یا ’رحمِ مادر‘ میں واپسی کا رجحان توجّہ طلب ہے۔ غاروں کی تعمیر اور

ان کی نقاشی اسی لاشعوری خواہش یا آرزو کی تصویر ہے۔ ’’سبز‘‘ اور ’’سفید‘‘ تارا کی تخلیق ہوئی۔ یہ دونوں انسان کو سچائی کا عرفان عطا کرتی ہیں۔ مصوروں اور مجسّمہ سازوں نے ان دونوں پیکروں کو کبھی ایک وجود کی صورت نقش کیا ہے اور کبھی ایک وجود کے دو مختلف پہلوؤں کی صورت ۔ تارا کی تاریخی شخصیت کی طرف بھی اشارہ ملتا ہے۔ یہ کہا جاتا ہے کہ ساتویں صدی میں تبت کے ایک راجہ کی دو بیویاں تھیں، ایک چینی اور دوسری نیپالی ان دونوں نے اپنے اپنے طور روحانی منزلیں طے کیں اور وہ کائنات میں اب بھی اڑتی پھرتی ہیں۔ مصوّر اور مجسمہ ساز اپنے تخیّل سے ان کے پاس پہنچتے ہیں۔ وہ دونوں چھلاوا ہیں، لہٰذا آسانی سے پانا مشکل ہے۔ کچھ لوگوں کا خیال ہے کہ تارا کا لفظ ’’تارا جاتی‘‘ سے نکلا ہے، جس کا مفہوم ہے عظیم ماں، وہ ’’عورت جو تحفظ کرتی ہے۔‘‘ حقیقت جو بھی ہو۔ فنی اور جمالیاتی نقطہ نظر سے یہ باتیں بڑی اہمیت رکھتی ہیں۔

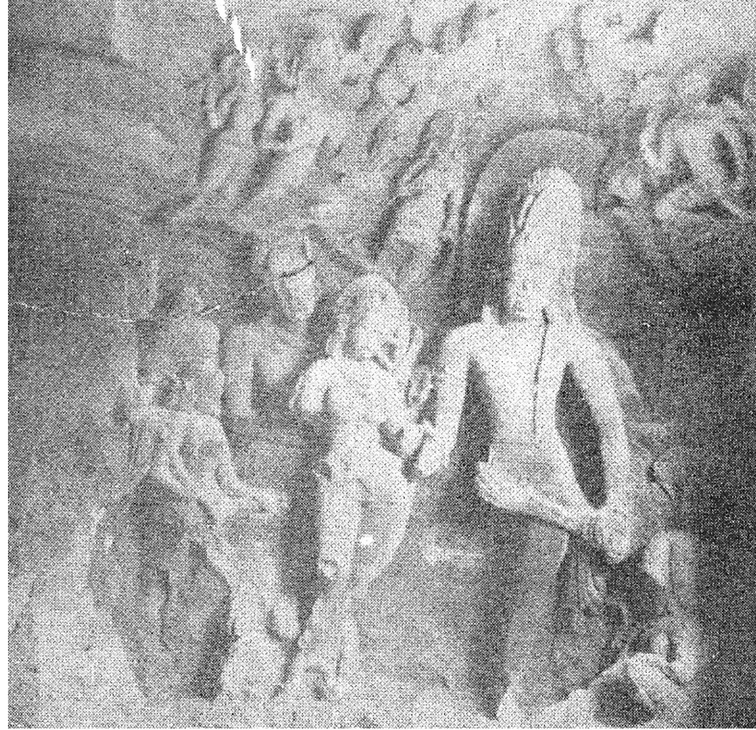
تاراکی جو تصویریں بنائی گئیں، ان میں ممتا، تحفظ، آسودگی، نگہبانی وغیرہ کے ساتھ نسوانی حسن کا بھی خاص خیال رکھا گیا ہے۔ سرخ اور سفید رنگوں میں تارا کی تصویریں دعوت غور و فکر دیتی ہیں۔ ان تصویروں میں التباس کا حسن توجہ طلب ہے۔

نالندہ (بہار) میں بدھ ’بدھستو‘ دھیانی بدھ اور تارا کی بے شمار تصویریں بنائی گئیں بدھہ افکار و خیالات اور ’جاتکوں‘ سے جانے کتنے کردار نقش ہوئے۔ کہانیوں کو بھی نقش کیا گیا۔ ان تصویروں کے لئے فنکاروں کی تعلیم و تربیت کا یہاں مناسب انتظام تھا۔ گرو فنکار پہلے بدھ تعلیمات کا درس دیتے، ان کے رموز اسرار سمجھاتے اور پھر تصویریں بنواتے۔ ان میں بہت سی تصویریں مخطوطات میں محفوظ کی گئیں۔ ’پیمائش‘ کو ’مصوری‘ میں بڑی اہمیت حاصل رہی ہے اور نالندہ کے مصوّروں نے اسے اور زیادہ اہم بنادیا تھا۔ نالندہ ہی میں اس سچائی کا احساس ہوا کہ اگر سر سے گال تک مناسب پیمائش کی جائے تو بہتر صورتوں کی تشکیل ہوسکتی ہے۔ تصویروں کو بڑھانے اور گھٹانے یا چھوٹا کرنے کا بھی انہوں نے خاص طریقہ اختیار کیا۔ ان کے

پیشِ نظر یہ بات بھی تھی کہ دُور سے تصویر دیکھنے والوں کا تاثر کیا
ہوسکتا ہے۔ اور نزدیک سے مشاہدہ کرنے والوں کا تاثر کیا ہوسکتا
ہے۔ انہوں نے ایسی تصویر کشی کی ہے جس سے دور اور نزدیک سے
مشاہدہ کرنے والوں کو یکساں جمالیاتی آسودگی حاصل ہو۔ اس
تکنیک کی مناسب تربیت ہوتی تھی۔ اسے — KSHAYAVRIDDHI کی تکنیک
سے تعبیر کیا گیا تھا۔ اس تکنیک نے مجسمہ سازوں کو بھی شدت سے
متاثر کیا ہے۔ ڈرائنگ یا ’لیکھ‘ کے لئے موزونیت اور صاف ستھری
لکیروں کی مناسب تربیت پر زور دیا گیا۔ نالندہ کے مصوّروں نے
’’مرکزی پیکر‘‘ اور ضمنی پیکروں کے باطنی رشتوں کو اُجاگر کیا۔ ایک
ہی ’’کینوس‘‘ پر ایک سے زیادہ تجربوں کو پیش کیا گیا اور ان میں
معنوی ربط قائم کیا گیا۔ ’مرکزی پیکر‘ کے ساتھ جو علامتیں استعمال
ہوئیں وہ اس پیکروں کی شعاعوں کے ساتھ سامنے آئیں ۔ بدھ اور
جینے مصوّروں نے ایک دوسرے کا اثر قبول کرنا شروع کیا اور ہند
ایرانی آرٹ سے بھی متاثر ہونے لگے۔ مصوّری کے نئے اسالیب پیدا
ہوئے۔ بہت سی اعلیٰ قدروں اور عمدہ روایات سے رشتہ ٹوٹ سا گیا۔
دو جہتی تصویریں بننے لگیں جن میں اعتقادات کو زیادہ اہمیت دی
گئی۔ جین فنکاروں نے اس رجحان کو زیادہ بڑھایا۔ شدّتِ احساس سے
زیادہ اعتقادات کی شدت نمایاں ہونے لگی۔ سیدھی لکیروں کا
استعمال زیادہ ہونے لگا اور ان ہی میں شدّت پیدا کرنے کی کوشش
کی گئی۔ پہلے کے اسالیب مرکّب اور پیچیدہ ہوتے تھے۔ مرکب کیفیتوں
کا حسن متاثر کرتا تھا۔ علامتوں کی مرکب صورتیں اور ان کی
پیچیدگی حسن کے جن مظاہر کو پیش کرتی تھیں وہ بات ہی کچھ اور
تھی۔ اقلیدسی پیکروں کا جلال و جمال ہی کچھ اور تھا، یہاں صاف
خد و خال نظر آنے لگے۔ چہروں میں یکسانیت سی پیدا ہو گئی۔
مصوّروں نے تجربوں کو صاف اور واضح محاوروں میں پیش کرنا شروع
کر دیا۔ پہلے فنکار اگر ایک ہی نہ ٹوٹنے والی لکیر سے کام لیتے تھے تو
اس سے مرکّب علامتوں کی تشکیل کر دیتے تھے۔ اب صورت یہ ہو گئی
کہ سیدھی لکیروں نے جمالیاتی آسودگی کا وہ سامان فراہم نہ کیا جو
روایات کا تقاضا تھا۔ غیر متحرک پیکروں، کی غیر متحرک جہتوں کا
احساس ملنے لگا۔ پس منظر میں رنگوں کا استعمال زیادہ ہونے لگا۔

جس کی وجہ سے موضوع اور پس منظر میں بہتر ہم آہنگی پیدا نہ
ہوسکی۔ سے جہت التباس کی مصوّری کا خوبصورت اسلوب جیسے
دیکھتے ہی دیکھتے گم ہو گیا۔ اس بات کی کوشش کی گئی کہ پیکروں
کو زیادہ سے زیادہ محسوس اور دیدہ زیب بنایا جائے اور رنگوں کو
زیادہ سے زیادہ گرم کیا جائے۔ بعد کی ایسی تصویریں بنائی گئیں جو
گہرے سرخ رنگوں میں ہیں۔ اسی کے ساتھ دوسرا رجحان یہ رہا کہ
رنگوں کا استعمال کم سے کم کیا جائے اور بہت ہی مدھم رنگوں کو
منتخب کیا جائے۔ بدھ اور مہاویر کی ایسیبہت سی تصویریںریں
جو کبھی تیز رنگوں میں تھیں۔ اور انہیں پھر مدھم رنگ دئے گئے ہیں۔
آرائش و زیبائش کا رجحان بڑھا تو پس منظر کو شوخ اور تیز رنگوں
سے بہت بوجھل کر دیا گیا۔ پتوں پر بھی گہرے سرخ رنگ کا استعمال
کیا گیا اور ان کی مدد سے تصویریں ابھاری گئیں۔ جین فنکاروں کی
تصویروں میں مرد، طاقت اور قوت کا مظہر ہے اور عورت نزاکت اور
لطافت کی علامت لیکن ساتھ ہی بعض فنکاروں نے عورت کی چھاتیوں
کو زیادہ بھاری کرنے کی کوشش کی ہے۔ آنکھوں اور چہروں کی
تراش خراش میں بھی مبالغہ کو بہت دخل ہے۔ جین مصوّروں نے
تفصیل کے آرٹ کو بھی فروغ دیا اور جین اعتقادات کے ساتھ اُبھرے ہوئے
پیکروں کو مرکزی حیثیت دی۔ ان کی زندگی کے واقعات کو نقش کیا
اور آرائش و زیبائش کو فروغ دیا۔ کپڑوں اور زیورات اور ہیروں پر بھی
جین مصوروں کی فنکاری ملتی ہے۔ چھوٹے ’کینوس‘ میں تخلیق کے
عمل کی یہ مثالیں بھی توجہ طلب ہیں۔ جین مصوّروں نے ’جیو‘ (JIVA)
کایا (KAYA) اور سکندھا (SKANDHA) وغیرہ کے تصورات کو مختلف انداز
سے نقش کیا۔ مادّہ اور روح کے متعلق جین اعتقادات کو مختلف
پیکروں سے سمجھانے کی کوشش کی۔مذہبی اور فلسفیانہ نکات نے
تفصیل کے آرٹ کا تقاضا کیا اور اسے پورا کرنا پڑا۔ کسی ایک پیکر میں
معنی خیزی اور وجود کے ارتعاشات کی اتنی جہتیں پیدا نہ ہو سکیں
جو ہندوستانی مصوری اور مجسمہ سازی میں جلوؤں کی صورتوں
میں رہی ہیں۔ جین مصوّری نے بھی ایک بڑی روایت کی صورت اختیار
کر لی۔ مہاویر کے واقعات کو نقش کرنے کے رجحان نے دوسر
فنکاروں کو بھی متاثر کیا۔ گجرات دبستان میں یہی روایت کام کر

رہی ہے اور حقیقت یہ ہے کہ گجرات دبستان جین مصوری کی روایت کا ایک بڑا سنگِ میل ہے۔ راجستھان اور مالوہ کے فنکاروں نے بھی اس روایت کو قبول کیا۔ چالوکیہ راجاؤں نے سرپرستی کی ۔گجرات میں ان کی حکومت ۹۶۱ء سے تیرہویں صدی کے آخر تک رہی۔ جین آرٹ نے گجرات کے فنکاروں کی ذہنی تربیت میں نمایاں حصہ لیا ہے۔ جین مصوّری اور مجسمہ سازی کے بڑے دور رس اثرات ہوئے ہیں۔ کونارک کے مندر (اڑیسہ) میں جین اثرات کی نشاندہی مشکل نہیں ہے۔ مسلمانوں کے آنے کے بعد بھی جین اسالیب زندہ رہے۔ سولہویں صدی میں بھی فنکاروں نے عمدہ تصویریں بنائیں اور قابل قدر مجسمے تراشے، راجپوت مصوری پر بھی ان اسالیب کے گہرے اثرات رہے۔ کلپ سترہ (مہاویرہ کی زندگی اور دوسرے کئی جین مہاتماؤں کے حالات پر مشتمل کتاب) اور کالا کا چاریہ کتھا نا کا (KALA KACARYAKATHANAKA) جس میں جین بھکشو کالاکا کی بہادری کی داستان ہے۔ اُجین کے راجہ نے ان کی ہمیشرہ کا اغوا کیا تھا اور انہوں نے اسے واپس لینے کا عہد کیا تھا۔) میں جو تصویریں ہیں، ان سے جین مصوّروں کے رجحانات اور ان کے محاوروں اور تکنیک کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔ ★★



شیو اور پاروتی ’ایلیفنٹا‘ آٹھویں صدی، شیو اور شکتی ——جلال و جمال کی دلکش آمیزش!

—ہم آہنگی اور وحدت کے تحرّک کا ردِ عمل!

—مرکزی صورتوں سے مختلف پیکروں اور بعض نا مکمّل پیکروں کی ہم آہنگی——تحرّک کی جمالیاتی تجسیم!

— غار میں روشنی اور تاریکی کا خوبصورت امتزاج!

★★★

تشکر:ڈاکٹر شکیل الرحمن جنہوں نے ان پیج فائل فراہم کی

ان پیج سے تبدیلی، تدوین اور ای بک کی تشکیل: اعجاز عبید